

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLÈS BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

DÉCEMBRE 1927

Seymour de Ricci. — Le quarante-et-unième Vermeer.

Claude Roger-Marx. — Georges Seurat.

Jean Alazard. — Le Salon d'Automne.

Henri Focillon. — Manet en blanc et noir.

Charles Dugas. — Peintures déliennes.

G. Lacour-Gayet, de l'Institut. — Complément à l'article :
Un prétendu portrait de Talleyrand, par Greuze.

Bibliographie.

Charles Du Bus. — Bibliographie des Beaux-Arts et de la
Curiosité (Deuxième partie, 1927).

Deux gravures hors texte :

La Dentellière, par Vermeer de Delft (Appartient à
Sir Joseph Duveen) : héliogravure.

Florence, par M. Pierre Laprade (Salon d'automne : héliotypie).

34 illustrations dans le texte.

69^e Année. 782^e Livraison.

5^e Période. Tome XVI

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

TÉLÉPHONE: Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^e carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.
Secrétaire de la Rédaction: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre;

Robert JAMESON;

R. KÖEHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie;

Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

PRIX DE L'ABONNEMENT:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an.	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	120 fr.
— Autres Pays.	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION:

PARIS ET DÉPARTEMENTS.	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	180 fr.
— Autres Pays	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^e carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.

BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e). — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4^o carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES de 4 à 8 pages rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e).

Directeur: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France ;

Directeur-adjoint: Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION:

Président: Raymond KOECHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux ;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie ;

Théodore REINACH ;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, rédacteur en chef de la Revue ;

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DEPARTEMENTS. — Un an	40 fr.
ETRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.	50 fr.
autres Pays	60 fr.

Prix du numéro: Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE
17 RUE S^TGILLES PARIS 3^e

VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES	BRONZES
APPLIQUES	MODERNE
GIRANDOLES	CLASSIQUE

EXPOSITION PERMANENTE

R. C. SEINE 284W



CHEMINS DE FER DU NORD

La Compagnie des chemins de fer du Nord a l'honneur d'informer le public que les horaires de certains trains de la ligne Paris-Saint-Quentin-Bruxelles et Liège seront accélérés d'une façon très notable à partir du 15 de ce mois.

Le rapide partant actuellement à midi 30 de Paris pour Amsterdam, Liège et Cologne sera remplacé par deux trains : l'un partant à midi 15, vers Liège et Cologne, où il arrivera à 21 h. 46, au lieu de 23 h. 10, desservira Saint-Quentin, Maubeuge et Jeumont ; l'autre partant à 13 h. 35, vers Bruxelles, où il arrivera à 17 h. 15 (heure actuelle) sans arrêt à la frontière.

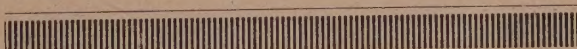
Dans le sens du retour, le rapide partant d'Amsterdam à 8 h. 59 arrivera à Paris à 17 h. 10, vingt-trois minutes plus tôt qu'actuellement. Il desservira Bruxelles (départ à 13 h. 25) et sera accessible aux voyageurs pour Mons et Saint-Quentin.

Le rapide 138, venant de Cologne et Liège, sera prolongé d'Aulnoye à Paris, où il arrivera à 23 h. 15 après arrêt à Maubeuge, Aulnoye, Busigny, Tergnier et Compiègne.

D'autre part, la Compagnie du Nord rappelle que c'est également à la date du 15 mai que circulera le nouveau train Pullman « Étoile du Nord » entre Paris, Bruxelles et Amsterdam et retour.

Enfin, des améliorations seront apportées aux relations de Paris avec Lens, Béthune, Hazebrouck, Saint-Omer et Dunkerque, par le rétablissement d'un train express partant d'Arras à 19 h. 40 (correspondance avec le rapide partant de Paris à 17 h. 10) et arrivant à Dunkerque à 21 h. 22 (correspondance immédiate à Hazebrouck pour Saint-Omer).

S'adresser au bureau des renseignements de Paris-Nord.



CAILLEUX

EXPERT PRÈS LE TRIBUNAL CIVIL DE LA SEINE

EXPERT-CONSEIL DU GOUVERNEMENT PRÈS L'ADMINISTRATION DES DOUANES

TABLEAUX de MAITRES du XVIII^e SIÈCLE

136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII^e

R. C. Seine 93 343

LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI^e

LIBRAIRIE DE FRANCE - Tél. Fleurus 51-10



GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII^e SIÈCLE

GALERIE D'EXPOSITIONS :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

R. C. Seine 100 416

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boétie

*** PARIS ***

WILDENSTEIN and C°. Inc.

647, Fifth Avenue* * **NEW-YORK*

DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

LE QUARANTE-ET-UNIÈME VERMEER



Le premier critique qui ait parlé de Vermeer avec quelque jugement est le marchand de tableaux Le Brun : dès 1809, commentant une peinture qui a beaucoup voyagé depuis lors et qui appartient aujourd'hui au Musée Frick, de New-York, il disait fort justement : « Ce Van der Meer, dont les historiens n'ont point parlé, mérite une attention particulière. C'est un très grand peintre dans la manière de Metzu...¹ ». Un demi-siècle plus tard, dans une série de trois articles mémorables que la *Gazette des Beaux-Arts* est fière d'avoir publiés, Thoré-Bürger dressait de l'œuvre de Vermeer un catalogue singulièrement complet et pénétrant². Il lui fallut un flair remarquable pour détacher de la série imposante des peintures de Pieter de Hooch une vingtaine de tableaux mal attribués ou portant même de fausses signatures.

De la liste d'une cinquantaine de numéros ainsi établie par Thoré, la critique moderne a écarté tout d'abord une quinzaine de paysages qu'elle a donnés à J. Vrel ou à Vermeer de Harlem, puis quatre Pieter de Hooch dont notre critique contestait à tort la paternité. Retranchons encore deux peintures mal attribuées, une *Servante endormie* de la propre collection de Thoré, et un portrait d'artiste par Carel De Man, autrefois dans le cabinet de feu Jules Porgès, et nous trouvons, en dernière analyse, que vingt-quatre Vermeer authentiques sont décrits dans les articles célèbres de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Quarante ans plus tard, le même travail fut refait par M. Hofstede de

1. Le Brun, *Recueil de gravures au trait... d'après un choix de tableaux de toutes les écoles*, t. II (Paris, 1809. In-8), p. 87, pl. 166.

2. W. Bürger. *Van der Meer de Delft*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXI (1866), pp. 297-330, 458-470 et 542-575.

Groot. De tous les chapitres de son grand catalogue raisonné des peintures néerlandaises, il n'en est peut-être aucun qu'il ait ouvert avec plus d'amour que celui relatif à Vermeer ¹. Et pourtant, malgré tant de recherches et de voyages, malgré l'activité inlassable de cent marchands, tous désireux de retrouver une peinture inconnue de Vermeer, il n'a réussi à ajouter à la liste de Thoré qu'une dizaine de numéros certains : il ne veut reconnaître que trente-quatre Vermeer authentiques et se refuse, par exemple, à y comprendre le célèbre portrait d'homme du Musée de Bruxelles.

Depuis vingt ans, ce chiffre s'est accru avec une extrême lenteur. Une exposition mémorable à New-York révéla une *Joueuse de guitare*, acquise par Mrs. Collis P. Huntington, et une *Dame écrivant une lettre*, achetée par M. Pierpont Morgan. Des recherches entreprises par M. Hofstede de Groot chez les héritiers des Casimir-Perier firent retrouver en 1910, chez la comtesse de Ségur, une *Peseuse d'or* qui est aujourd'hui une des perles de la collection Widener, de Philadelphie.

Pendant une douzaine d'années, la source semblait tarie quand, coup sur coup, revinrent au jour trois portraits du plus rare mérite : le petit tableau d'un coloris si vif, découvert à Paris, dans la famille Atthalin et que le Louvre tenta vainement d'acquérir ; une tête de jeune fille, provenant, assure-t-on, de Pologne et que Sir Joseph Duveen a cédée à l'acquéreur du portrait Atthalin ; un buste de jeune homme, d'une facture très particulière et qui, retrouvé à Paris dans des circonstances assez piquantes, a été acquis par le même Sir Joseph Duveen, pour M. Jules Bache de New-York. Enfin voici que paraît au jour le quarante-et-unième Vermeer : la charmante et gracieuse *Dentellière* à laquelle est consacré cet article.

C'est dans une collection particulière anglaise où il passait pour un Pieter de Hooch que ce tableau fut découvert par un amateur résidant en Allemagne : c'est de lui que le tient Sir Joseph Duveen, qui a eu la gracieuse pensée d'en offrir la primeur à la *Gazette des Beaux-Arts*, geste de sympathie dont nos lecteurs lui seront particulièrement reconnaissants.

Ce n'est pas sans émotion que j'ai tenu décadrée, entre les mains, cette toile précieuse. A loisir, je la faisais miroiter au soleil couchant et, petit à petit, les beautés du détail se précisaient sous mes yeux. L'analyse d'une œuvre aussi accomplie dans sa simplicité demande à l'amateur quelque patience. L'œil est saisi d'abord par l'impression d'ensemble, par la grâce du sujet, par l'harmonie générale des tons. Puis le spectateur s'arrête aux

1. C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII Jahrhunderts*, t. I (1907), pp. 583-614.



« LA DENTELLIÈRE »

par VERMEER DE DELFT

Appartient à Sir Joseph Duveen

lumières les plus vives, aux « high lights » des critiques anglais, et n'arrive aux détails que par étapes plus ou moins longues. Ce n'est qu'après avoir examiné chaque portion du sujet principal et chaque accessoire de ce sujet, qu'il en vient à l'étude technique du travail de l'artiste dont il s'efforce, autant que cela lui est possible, de suivre chaque coup de pinceau.

Seules les œuvres de quelques grands maîtres résistent à cette épreuve sévère ; la moindre défaillance d'un peintre se dévoile sous un examen aussi approfondi. L'artiste, ici, se montre singulièrement maître de ses moyens : même une reproduction monochrome, comme celle que trouveront ci-contre nos lecteurs, permettra de contrôler et le bien fondé de notre admiration et la perfection technique de cette œuvre infiniment séduisante.

Sur une toile de quarante-quatre centimètres par trente-neuf, est figurée à mi-corps, de trois-quarts à gauche, une jeune dentellière. Assise, son métier sur ses genoux, ses fuseaux à la main, elle s'arrête un instant de travailler,

pour regarder le spectateur. A droite, sur le coin d'une table que recouvre un tapis d'Orient, un plat creux d'étain et un coussin bleu de roi, orné de deux glands et d'un triple galon jaune. Voilà tout le sujet du tableau,

Il fallait l'art consommé d'un Vermeer pour tenter, avec une si mince matière, de réaliser un chef-d'œuvre. D'autres, peut-être, auraient voulu placer cette fraîche figure dans un cadre approprié. Un Gérard Dou l'aurait mise dans l'encadrement d'une fenêtre ; un Metsu l'eût entourée de



TÊTE DE JEUNE FEMME

(Collection particulière, États-Unis.)

tout un mobilier ; un Pieter de Hooch se serait complu à laisser entrevoir par une porte ouverte l'intimité d'une pièce voisine ou la floraison d'un jardin. Plus hardi, plus véritablement peintre, Vermeer campe son modèle devant un mur tout blanc dont le crépi, au bout de deux siècles, marie les reflets de l'ivoire aux gris perlés des nuages de printemps. Sur la clarté de ce mur se détache l'autre clarté de cette figure enfantine : le rose pâle des chairs, le blanc du col plat et des manchettes, le jaune clair du corsage, forment une gamme de couleurs dont la juxtaposition très franche témoigne d'une singulière hardiesse. Ce n'est que dans les chairs que le peintre s'est laissé aller à détailler le modelé : partout ailleurs, il affectionne les surfaces planes et les teintes plates. Sa peinture est si légère que par endroits, notamment dans les blancs, chaque coup de pinceau a laissé visible sa trace. L'artiste y a procédé par taches circulaires juxtaposées, annonçant ainsi une technique que croyaient avoir découverte certains artistes français de la fin du ^{xix}^e siècle.

Partout Vermeer le peintre, le coloriste, prend le pas sur Vermeer le dessinateur. Il n'y a pas une ligne dans ce tableau, rien que des juxtapositions de tons. La loupe est impuissante à nous faire découvrir l'arête du nez, le profil de la joue ou des doigts. Les sourcils sont à peine indiqués, les cheveux bruns sont traités par larges masses lumineuses, les fuseaux eux-mêmes qui à l'œil nu, paraissent dessinés avec un détail si rigoureux, se montrent au grossissement comme indiqués seulement, mais avec une justesse et une habileté de touche si prodigieuses que l'illusion du détail est complète, même pour le spectateur averti.

Dans cette charmante composition, le plus grand des coloristes hollandais a pris plaisir à faire jouer toute la gamme de ses tons favoris. Dans la masse brune de la chevelure, il a placé un mince ruban bleu-de-roi, rappel de la large surface bleue du coussin. Par contre, sur ce même coussin, trois galons jaune foncé rappellent à leur tour l'ocre clair du corsage. En plein centre du tableau, le rouge cerise d'une petite bouche souriante jette une note d'autant plus vive que l'artiste n'a pas craint de projeter sur la joue rosée de son modèle les reflets blanchâtres du grand col empesé.

Tout le bas du tableau se noie dans une demi-teinte plus foncée, qu'animent les tons rouges et bleus du tapis et les reflets lumineux du plat d'étain. L'observateur curieux notera que le peintre n'a pas craint de décentrer sa composition vers la droite, indifférent aux traditions de la mise en place, comme il l'était aux usages de ses devanciers sur l'emploi des couleurs.

On a cherché plus d'une fois à élucider le mystère des procédés techniques auxquels serait due l'incroyable luminosité des peintures de Vermeer. On avait pensé qu'il travaillait sur un enduit coloré d'une nuance assez vive ;

mais on a fait remarquer avec justesse qu'un pareil enduit, s'il avait été employé, deviendrait au bout de deux siècles visible sous la peinture et en assombrirait nécessairement les couleurs. D'autres ont songé à une préparation préliminaire à l'aquarelle ou à la gomme. En réalité, nous ignorons encore comment a été atteint ce résultat aussi incontestable que surprenant. Le nouveau tableau ne révèle rien de notable sur cette technique ; bien que sa peinture en soit très légère et très faiblement empâtée, elle a pris sur toute la surface la dureté et l'éclat d'une porcelaine, dont elle présente aussi les fines craquelures pénétrant presque partout dans la profondeur même de la pâte.

Quant à l'attribution de la peinture, elle ne fera aucun doute même pour l'esprit le moins averti. Il n'est pas un détail de ce tableau dont on ne puisse sans peine découvrir l'équivalent dans d'autres œuvres de Vermeer.

Les trois accessoires nous sont connus par ailleurs : ils font partie de ce matériel extraordinairement restreint avec lequel Vermeer mettait en scène ses mo-



LE VERRE DE VIN

(Musée de Brunswick.)

dèles. Le plat d'étain se retrouve semblable sur la peinture du Metropolitan Museum de New-York ; le coussin bleu et le métier de dentellière reparaissent identiques sur le célèbre et exquis tableautin du Louvre. Quant au tapis persan, il figure dans une bonne demi-douzaine de tableaux, à Dresde, à Francfort, à Berlin, à Windsor, à New-York, et dans les collections Rothschild, Beit, Huntington.

La jeune fille ou jeune femme qui a posé dans notre tableau reparaît, presque avec la même attitude, dans le charmant *Verre de Vin* du Musée de Brunswick ; mais ici elle sourit au lieu de rire et sa bouche y gagne en finesse.

On croit également la reconnaître, avec une coiffure un peu différente, dans la petite tête que nous avons reproduite plus haut.

Avec quelque hésitation, il me semble également la retrouver dans quatre tableaux bien connus où Vermeer a groupé, comme à Brunswick, une jeune femme et un jeune homme : la peinture si gracieuse de Windsor, le *Verre de Vin* de Berlin, l'élégant couple de la collection Frick et le célèbre tableau, de la même collection Frick, représentant un soldat et une jeune fille rieuse.

Resterait à découvrir l'histoire de cette peinture depuis le xvii^e siècle jusqu'à nos jours. Les anciens catalogues hollandais nous décrivent à la vérité deux ou trois *Dentellières* attribuées à Vermeer¹, mais les dimensions ne sont pas celles de notre tableau.

On sait qu'un lot important de peintures par Vermeer, sans doute celles qui restaient dans son atelier au moment de sa mort, passa en vente publique à Amsterdam le 16 mai 1696. Parmi ces toiles figurait une *Dentellière* « En Juffertje dat speldewerkt » adjugée à 28 florins de Hollande et que Bürger et ses continuateurs ont toujours identifiée avec le petit tableau du Musée du Louvre. Aujourd'hui que nous avons sous les yeux une deuxième *Dentellière* et de plus grandes dimensions, il est permis de se demander laquelle des deux toiles a figuré à la vente posthume de Vermeer : la peinture si populaire du Musée parisien ou celle dont la découverte et l'acquisition font tant d'honneur à la perspicacité de Sir Joseph Duveen ?

SEYMOUR DE RICCI

1. Hofstede de Groot, t. I, p. 593, nos 12 a, 12 b et 12 c



GEORGES SEURAT



L travaillait nuit et jour, perché sur une échelle, comme s'il pressentait que la mort allait bientôt ajouter à ses grandes compositions le point final. Quand il déambulait avec des amis, ce n'était pas pour leur parler de lui — tout ce qui concernait son cœur, il le tenait dans l'ombre — mais du halo complémentaire des becs de gaz ou du rose qui nimbe à leur faite les platanes verts. Ces découvertes, voilà les seuls événements d'une existence où l'on ne trouve ni divisions, ni contrastes. Le passage à la mort (1891) s'est effectué sans transitions, sans témoins : les journaux ne l'ont même pas signalé. La figure de ce grand artiste s'est à ce point anéantie qu'à grand peine, trente ans après sa mort, on a pu découvrir un portrait de lui. Aman-Jean prétend qu'il ressemblait au Saint Georges de Donatello, mais Degas l'appelait « le notaire », et, à en croire Lucie Cousturier, il avait l'aspect d'un chef de rayon.

Autour de cette figure taciturne, la gloire méthodiquement a tissé l'auréole qui, dans ses dessins au conté, accompagne les silhouettes si gracieusement ridicules de nos mères. Canonisés, le peintre du *Chahut* et celui des *Buveurs* font aujourd'hui figure de saints. Les rares paroles tombées de leurs lèvres sont commentées à l'infini. Derrière ces maîtres prudents, tenaces, marche un troupeau confus d'adorateurs. Eux qui vécurent ignorés des marchands (à peine Seurat vendit-il quatre ou cinq toiles à des amis), un bruit assourdissant d'enchères les précède. Les comptoirs de la rue La Boétie, les ateliers de Montparnasse ont mis l'embargo sur ces morts. Ils cherchaient simplement à restaurer l'idée d'une *technique* : on en a fait des esthéticiens. Sur une couverture de *l'Esprit nouveau*, une mise en page symbolique veut que les jambes parallèles des chahuteuses menacent une féerie de Claude Monet : ainsi nos contemporains déguisent de sages génies en

leaders de réunion publique et en agents provocateurs. Admirons d'un cœur moins sectaire en essayant de dégager ces grandes œuvres de tant de théories parasites greffées depuis quinze ans sur elles.

A peine sorti de l'école, Seurat, grâce à l'étude des œuvres de Delacroix et à la lecture des travaux scientifiques de Chevreul, de Humbert de Superville, de Rood, de Helmholtz, cherche une méthode : elle est si simple que Christophe, son premier biographe, et que Signac ont pu la résumer en quelques lignes. De rigoureuses lois régissent les mariages des lignes et ceux



Phot. Librairie de France.

LA BAIGNADE

(Tate-Gallery, Londres.)

des couleurs. Défense désormais aux apprentis de toucher sans préparation savante à cette sorcellerie.

On peut trouver, avec Maurice Denis, qu'une telle foi dans des vérités relatives, et que la peinture ignore pendant des siècles, ne va pas sans naïveté. Ces doctrines — artistiques ou scientifiques — d'autres les violeront demain ; de même que l'orchestration moderne, usant de dissonances nouvelles, a bousculé les intervalles consacrés, mêlé le bruit au son, serait-il surprenant qu'une autre école, au nom d'un idéal différent, répudiât les principes de pureté que, dans leur désir de donner à la lumière et à la couleur leur maximum d'intensité, les néo-impressionnistes nous proposent ? Le gris, les tons impurs auront leur revanche. Ils l'ont déjà. Hantés

par l'acquisition de certaines richesses, les apôtres de la division et du contraste en ont sacrifié beaucoup d'autres. S'ils excellent, comme ceux dont ils ont renouvelé le nom, à décrire la subtilité des jeux atmosphériques et l'immatériel, l'objet leur échappe : ces maîtres de féeries ne sont vraiment libres qu'en plein ciel.

Ce qui est remarquable chez Seurat, c'est non d'avoir fait choix de tel ou tel procédé, mais d'avoir senti si vivement qu'il fallait s'imposer des con-



Phot. Librairie de France.

LE PONT DE COURBEVOIE

traintes. Il prétend ignorer l'impressionnisme. Ce n'est pas contre une école déterminée qu'il réagit, mais contre ce manque de discipline dont toute la peinture du XIX^e siècle aurait souffert ; c'est l'idée de « hasard » et d'« improvisation » qu'il chasse. Aussi quand, vers 1910, de jeunes peintres afficheront, entre deux bois noirs, une photographie du *Cirque* ou du *Chahut*, ce n'est point qu'ils préconiseront l'emploi des teintes pures et le mélange optique, mais pour rendre grâce à Seurat d'avoir, à l'égal de Cézanne, retrouvé les grandes lois du style et de la composition en affirmant que l'organisation linéaire d'une toile est tout aussi importante que l'organisation

des parcelles colorées. A la *Baignade* de 1884, au *Dimanche d'été à la Grande Jatte* (1886), aux *Poseuses* (1887), ils préféreront et de beaucoup, les dernières compositions où la volonté apparaît de plus en plus implacable, où la méthode n'est pas, comme dans les paysages, incluse et cachée, mais s'affiche au premier plan.

Trop de raisons expliquent ces préférences. L'avenir y souscrira-t-il ? Tâchons de réagir, dans l'admiration même, contre la mode et les pressions



Phot. Librairie de France.

LE PHARE

du présent. Si la *Grande Jatte* — magnifique colonnade humaine et végétale, — si les *Poseuses*, — extraordinaire transfiguration, avec ses trois nus qui sont des miroirs — constituent des réussites incomparables, le *Cirque*, le *Chahut*, la *Jeune femme qui se poudre*, malgré la maturité qu'elles décèlent chez un homme de trente ans, sont, à nos yeux, œuvres de recherches, de transition. La lenteur du procédé contraste-t-elle trop vivement avec la rapidité du geste surpris ? Les personnages sans articulations ont-ils peine à s'incorporer — la même remarque s'impose chez Cross et chez Signac — dans le décor ? La loi du contraste est-elle trop systématiquement appliquée (voyez dans le *Cirque*, œuvre inachevée, la dureté avec laquelle se découpe,

au premier plan, la tête du clown, ou l'art un peu puéril avec lequel on a distribué autour du fouet de l'écuyer les pigments clairs ou sombres). Certes, un tel style impose sa noblesse, mais il est comme extérieur et figé. La vie s'arrête et, malgré le pittoresque du thème, on étouffe dans cet air abstrait. Or, c'est là précisément que les générations nouvelles ont reconnu le plus grand mérite de Seurat. Elles lui ont su gré d'avoir peu à peu dépouillé de toute humanité ses mannequins. De là à les remplacer par des lignes abstraites, il



Phot. Librairie de France.

LE CHENAL A GRAVELINES

n'y avait qu'un pas. C'est ainsi qu'on fit de Seurat un des pères du Cubisme.

Comme Monet, comme Signac, aurait-il renoncé à représenter la figure humaine ? Ou, lassé des lenteurs de la méthode divisionniste (grâce à laquelle je doute qu'on obtienne jamais un bon portrait), et désireux d'acquérir plus de force et d'aisance, aurait-il comme Pissarro, adepte passager, abandonné le pointillisme ? Les deux hypothèses sont permises. Pour nous, c'est dans ses paysages que Seurat atteint vraiment à la maîtrise. L'impressionnisme organisé ne pouvait aller plus loin (la *Seine à Courbevoie*, la *Rade de Grampcamp*, l'*Entrée du port de Honfleur*, l'*Hospice et le Phare*, le *Port de Courbevoie*, le *Chenal de Gravelines*, etc.). Ici pas un instant la prudence divine

avec laquelle chaque touche est posée, en obéissance parfaite avec le nouvel évangile, ne détruit l'émotion. Peinture dorée, aimerait-on dire, dans le sens où les Grecs usaient de cet adjectif. On pense à Chénier, à Mallarmé, à Signoret, à Valéry : « Il prétendait, a écrit André Gide (il s'agit d'Emmanuel Signoret), construire un monument où ne pût habiter nulle ombre. Que dis-je ? Construire en n'employant que la lumière pour matériaux ». Nul n'a traduit



Phot. Librairie de France.

LE NŒUD NOIR. DESSIN

comme Seurat « les aspects blancs de nos plages du Nord, le frisselis des eaux et des ramures » (Maurice Denis), le poudrolement de la lumière dans le silence. Une vie extraordinaire fait vibrer ses paysages si calmes et si simplement ordonnés, dont l'homme est absent, où les contrastes sont à la fois si vifs et si doux, et si délicieux les passages. Un sentiment d'éternité monte d'eux, toute différente de l'éternité de Cézanne. Par quel miracle, avec des éléments aussi simples que ces bandes de sable ou d'azur, divisées grâce à de fines et fières verticales, le poème est-il créé (poème, oui, car toute peinture, auprès de celle-là, semblerait impure et

prosaïque) ? La subtilité merveilleuse des rapports de teintes et de lignes, n'a d'égale — mais peut-on les séparer ? — que celle avec laquelle sont réglés les jeux des valeurs (des tons, écrirait Seurat).

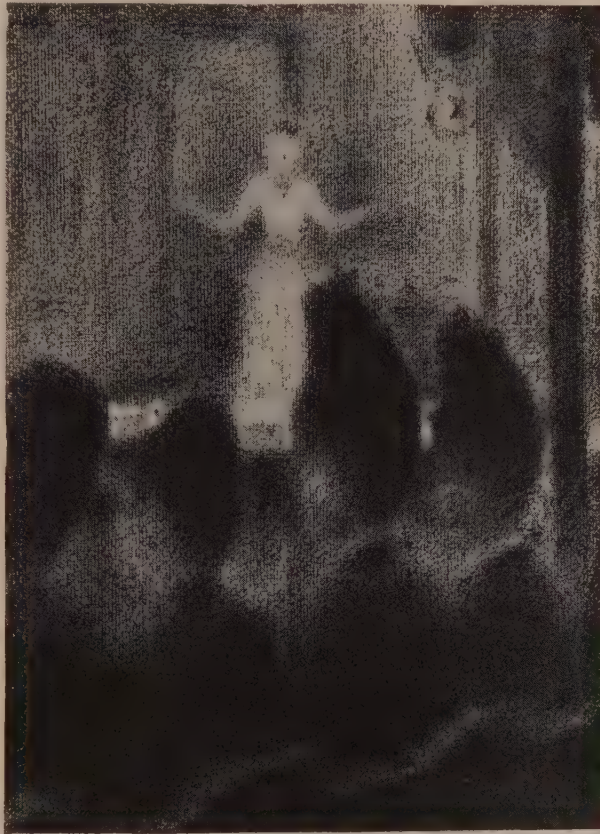
..

Les dessins de Seurat, comme ceux de Rembrandt, de Daumier, le contiennent tout entier. Ils nous obligent au silence, à une admiration presque religieuse. Après cela, les agréments de la couleur semblent presque secon-

dares. Rien n'est plus émouvant que de voir à nu les grands hommes à travers leurs dessins. Là, vraiment, ils font tout avec rien ; aucun intermédiaire, aucun complice : ils sont seuls. Chez Seurat, si préoccupé de contrastes — au sens optique du mot — que de contrastes ! Cet homme réfléchi, méthodique, qui n'avance dans son art qu'avec une prudence infinie, est un passionné. Pas un instant, — du moins dans ses dessins, — cette passion n'est refroidie. Comme le blanc

s'exalte au contact du noir, cette réserve et cette ardeur, loin de se combattre, se renforcent. D'autre part, cet esprit qui s'inspire de la réalité la plus banale, ce logicien si peu héroïque, si peu sentimental, qui n'a fixé que par exception les traits d'une mère ou d'un ami (*Signac, Aman-Jean*), qui se contente de regarder le passant anonyme — nourrice, ouvrier, mitron ou pioupiou — du même œil, dirait Marquet, que si c'était un bec de gaz, cet homme que l'aventure humaine semble laisser si indifférent, voilà que grâce au don merveilleux d'orchestrer la composition lumineuse, d'inventer (suivant une logique

à lui et qui se moque de l'optique traditionnelle) la distribution des ombres, il transfigure la réalité et nous fait toucher un mystère que des cerveaux plus lyriques approchent à peine. Je pense à Odilon Redon qui, dans ses fusains et ses lithographies, nous procure un plaisir voisin, moins pur cependant, parce que le sujet nous distrait, et parfois le distrait lui-même, d'une beauté uniquement plastique. D'autres ont connu le pouvoir du conté sur le papier d'Ingres, ses glissements, ses frottis, ce grain pareil à celui des lithographes, ce sombre velouté qui, par



Phot. Librairie de France.

AU CONCERT EUROPÉEN, DESSIN

opposition, fait étinceler le blanc de la feuille. Mais que nous sommes loin ici des pâles grâces de Fantin ou de la bonne volonté d'un Constantin Meunier ! Préoccupé uniquement de dégradés, de contrastes, ignorant les réalités sociales, Seurat, qu'il représente le maçon sur l'échelle ou le laboureur, arrive à une puissance dramatique insoupçonnée. Qu'il fixe, avec une rigueur presque caricaturale, les étranges silhouettes des passantes à hauts chignons et à faux-culs, lui que l'au-delà ne préoccupe guère nous fait penser parfois à certains tracés spirites : ses personnages se meuvent dans une espèce de silence tragique ; un halo mystérieux les enveloppe ; leur ossature est invisible ; vivants semblables à des ombres, tantôt nous les voyons se fondre avec les ténèbres qui les suivent, tantôt découper leurs arêtes vives sur des fonds scintillants. A la fois mobiles et immobiles, ils respirent à la manière des statues, je veux dire grâce à la parfaite dépendance des lignes et des volumes. Ces formes amplifiées et pourtant si précises qui, la plupart du temps, n'ont ni mains ni regard, jouissent d'une vie surnaturelle. Affublées de modes ridicules, elles ne paraissent pas démodées. L'autorité avec laquelle sont évoqués les paysages urbains ou champêtres les plus simples, n'est pas moins impressionnante. Là aussi toute la transfiguration vient du clair-obscur. Le crayon en réseaux serrés — jamais bouchés pourtant — emprisonne la forme familière et lui impose ce calme, ce style, cette aristocratie qui défient la mort.

CLAUDE ROGER-MARX





Phot. Marc Vaux.

PANTHÈRE NOIRE, PAR M. MATEO HERNANDEZ

LES SALONS DE 1927

III. — LE SALON D'AUTOMNE

LE Salon d'Automne n'est plus, comme dans sa période héroïque, un Salon de combat. Les exposants se sont-ils assagis ? Ou bien le public s'est-il accoutumé à certaines formes d'art qui lui déplurent autrefois ? Il est probable qu'il y a de l'un et de l'autre. Comment ne pas remarquer dès l'abord que le cubisme, par exemple, est aujourd'hui à peu près lettre morte ? Des adeptes fervents de la première heure, un André Lhote entre autres, peignent presque comme s'ils n'avaient jamais connu l'évangile qui, il y a une vingtaine d'années, semblait devoir révolutionner la peinture. Cette mode aura passé très vite et en examinant les diverses tendances qui se manifestent en ce Salon de 1927, nous pouvons constater qu'il n'en est pas resté grand chose ; nous saisissons même un retour à des traditions qu'elle avait sévèrement condamnées.

A vrai dire, les artistes probes, les chercheurs sincères, ceux qui restent la gloire de ce Salon n'ont guère varié ; on les retrouve avec plaisir tels qu'on les a connus ; ils ont fait école, et beaucoup d'entre eux ont atteint

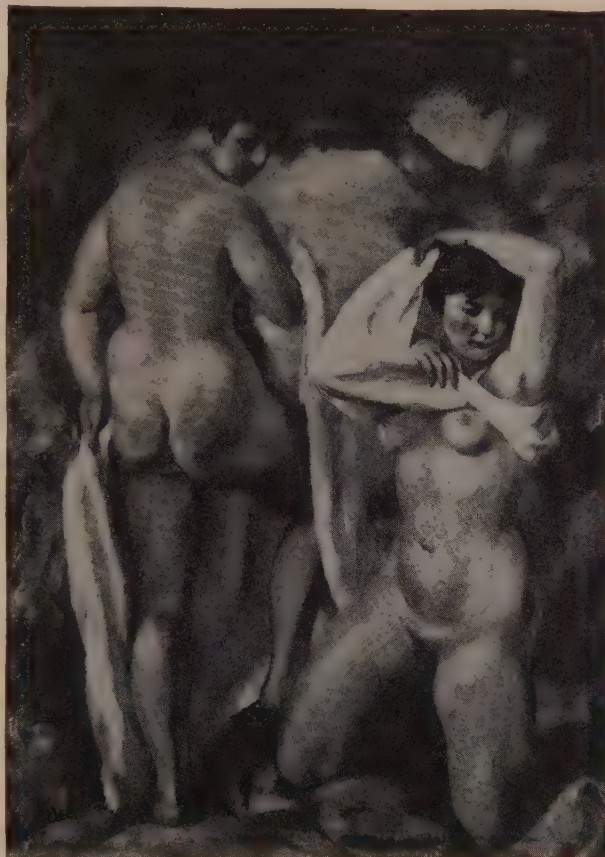
une maîtrise qui leur donne de l'autorité. Les théoriciens ont à peu près entièrement disparu ; Metzinger semble un revenant dans une assemblée qui est moins soucieuse qu'autrefois d'appliquer des dogmes. Cela ne veut pas dire que l'on ne rencontre pas encore souvent l'esprit de système ; il a caractérisé notre art — et d'une manière générale l'art européen — au début du ^{xx}^e siècle ; il nous a donné des œuvres intéressantes, quelques-unes capitales, mais il menaçait de stériliser les sources de la vie. Les plus acharnés des « fauves » s'en rendirent compte et c'est ainsi qu'est arrivée l'heure de sa décadence.

De tous les Salons annuels, celui d'Automne est, avec les « Tuileries », le plus international. On étudiera plus tard, comme un fait historique important, l'attraction qu'exerce la France sur les artistes de tous les pays ; ils viennent vers Paris comme vers la capitale qui, seule, pourra consacrer leur talent. Cette primauté de notre peinture s'affirme en particulier dans l'exposition allemande de cette année, assez faible d'ailleurs, mais qui prouve tout ce que l'art européen doit à nos réformateurs du ^{xx}^e siècle ; même un Corinth s'est d'abord mis à leur école. Japonais, Yougo-Slaves, Hongrois, Polonais suivent avec attention toutes les manifestations originales de notre vie intellectuelle. La plupart le payent de la perte de toute personnalité : ils font tout simplement du Picasso, du Matisse ou de l'Utrillo. Quelques-uns cependant suivent plus librement leur instinct et exercent à leur tour une indéniable influence sur l'art du pays qui les a d'abord conquis ; n'est-ce pas le cas d'un Pascin, d'un Coubine ou d'un Kisling ? On voit se former ainsi une curieuse école de peinture internationale qui se développe à Paris sous l'action conjuguée des théoriciens français et d'artistes venus surtout des pays slaves ou d'Europe centrale. On put craindre que cette école ne devint envahissante et qu'il n'en résultât l'unification du système pictural contemporain ; c'est contre la monotonie de son inspiration que réagissent, non sans vigueur, les peintres désireux de retrouver les sources vivantes de l'art français.

Une autre caractéristique de ce Salon, c'est l'abondance des paysages. Il y eut un moment où les artistes indépendants cherchaient à rénover le canon de la forme humaine ; les nus robustes de Derain, ceux, nacrés et si féminins, de Maurice Asselin, les études synthétiques et volontaires d'Henri Matisse sont restés célèbres. Ces peintres songeaient à faire œuvre complète, œuvre qui eût une signification profonde ; mais d'autres n'allaient guère plus loin que l'impression superficielle ; sous prétexte de ne pas la gâcher, ils la traduisaient dans sa simplicité, sans retouches. Ainsi se répandit le goût des esquisses ; quelques brillantes notations, quelques tons justes et charmants, cela devait suffire à faire un tableau. Après avoir condamné les

grandes « machines » de l'Ecole, on en vint aux toiles vides de contenu ; avec des couleurs habilement disposées, on fit un paysage, et les paysagistes devinrent légion. Sans se douter que l'architecture des formes du terrain est aussi difficile à saisir que celle des formes corporelles, bien des dilettantes peignent n'importe comment n'importe quel motif : c'est ce qui explique le nombre de paysages entièrement dénués d'intérêt qui figurent à ce Salon et où les auteurs se contentent de copier les formules en vogue.

La masse des « suiveurs » est en effet impressionnante. Cette année, c'est Braque qui est particulièrement à la mode ; on en peut dire autant de la pâte admirable et du style plein de Dunoyer de Segonzac. Utrillo a également ses disciples, entre autres Quizet qui peint un peu comme lui, avec un sentiment assez vif de la tristesse de certains coins parisiens ; quant à Leprin, il rappelle à la fois Utrillo et Quizet. Parmi ces imitateurs, il en est peu qui ne soient falots ; s'ils avaient vécu à une autre époque, ils auraient sans doute



COMPOSITION, PAR M. CHARLES KVAPIL

admiré Cabanel. On voit, par exemple, Marcel Gaillard exposer une vue de Paris qui semble d'un accent moderne ; ayant copié Vlaminck et Utrillo, il peut faire illusion quelque temps, mais lorsqu'on regarde tout à côté le « portrait de famille » du même peintre, cette illusion se dissipe ; comme plusieurs autres qui sont sociétaires du Salon d'Automne, Gaillard est né pour faire du Bouguereau.

Il faut noter également chez quelques exposants une tendance à la composition large. Le « sujet » tant abhorré serait-il sur le point de nous

intéresser à nouveau ? Rien ne permet absolument de l'affirmer ; il est cependant curieux de voir ici de véritables « morceaux de bravoure » qui rappellent, malgré leurs techniques différentes, ceux qui plaisent aux « Artistes français ». Kvapil intitule son tableau *Composition*, de même que Liau-Su ; quant à Sabbagh et à Edy Legrand, ils montrent, l'un dans ses *Baigneuses* et l'autre dans ses *Chasseurs corses*, un sens du groupement qui a son importance. Il semble que l'on veuille réagir contre l'exécution facile et redonner à la peinture une certaine dignité intellectuelle, celle, par exemple, qui caractérisait les œuvres des Le Nain, de Poussin ou de Lorrain.

Il importe enfin d'insister sur la place que les « arts de la maison » prennent de plus en plus dans le Salon d'Automne. On a même parlé d'une véritable invasion, et certains critiques ont protesté contre l'arrangement des salles qui présentaient, en leur milieu, des boxes réservés aux « ensembliers » (ce qui fut du reste quelque peu gênant pour l'examen des toiles). D'autres furent scandalisés de voir dans la rotonde d'entrée des statues et des bas-reliefs encadrer le *relais d'essence* de Mallet-Stevens, qui n'était là que comme instrument de réclame pour certains produits industriels connus. Ce genre de publicité est tout à fait de notre époque et il ne faut pas s'étonner qu'il se manifeste en ce Salon, sous des formes d'ailleurs ingénieuses. Quant aux ensembles d'art décoratif, il est heureux qu'ils prennent plus d'importance ; regrettons seulement qu'ils offrent une certaine monotonie ; les salles à manger, les bureaux, les bars sont de formes dures, brutales : c'est ainsi que se présente le hall de Marcel Guillemard dont l'ordonnance générale se résume en lignes horizontales et verticales. Cet amour de la géométrie, de l'esprit de système, nous le retrouvons dans la décoration des étoffes, dans le plan des jardins ; le parc du vicomte de Noailles, dessiné par Gabriel Guevrekian ne se compose que de triangles et de carrés, et l'ensemble doit être dominé par un bronze de deux mètres de haut de Lipschitz. Toutes ces conceptions ne manquent ni d'imprévu, ni même de fantaisie ; mais est-ce souvent autre chose qu'un curieux et froid décor que l'on donne aux existences factices de certains esthètes de notre époque ?

*
..

Ces réserves ne sont pas, à vrai dire, de nature à diminuer l'intérêt de ce Salon. S'il n'égale pas plusieurs manifestations de ce même groupement, qui eurent un éclat exceptionnel, il reste malgré tout digne de ce passé que Frantz Jourdain et Robert Rey¹ ont étudié l'an dernier dans un volume,

1. *Le Salon d'Automne* par Frantz Jourdain et Robert Rey, *Les Arts et le Livre*, Paris, 1926.

qu'on ne peut se dispenser de lire si on veut être au courant du mouvement d'art contemporain. Il faut regretter cette fois l'absence de quelques noms importants : ni Derain, ni Albert Marquet, ni Othon Friesz, ni Dunoyer de Segonzac n'ont exposé. En revanche, plusieurs qui ne sont ni moins connus ni moins dignes de l'être sont là pour nous expliquer largement les tendances essentielles de la peinture de notre époque.

Bonnard¹ reste, dans son *Paysage*, d'une richesse de tonalités presque



LA MUSIQUE DE CHAMBRE, PAR HENRI OTTMANN

invraisemblable, le plus brillant héritier de la tradition de Renoir. Ce n'est pas que sa personnalité ne se distingue nettement de celle du grand impressionniste ; mais il a la même nonchalance, le même sentiment du coloris voluptueux. Un paysage, un *Nu* de Bonnard, une de ces scènes vivantes telles que la belle *Place Clichy* de la collection George Besson n'ont pas cette sécheresse ou ce côté volontaire si appréciés de notre temps ; il y a une abondance, une joie de vivre que l'on ne trouve guère que chez certains Flamands. On sent que l'artiste a pensé son tableau avant de le peindre ;

1. Cf. sur Bonnard le volume que vient de publier Charles Terrasse chez Floury.

aussi bien ses toiles ont-elles chacune son caractère propre : elles nous apparaissent comme les expressions variées de ses charmantes rêveries.

A Henry Ottmann on a consacré une rétrospective significative, quoiqu'un peu pauvre. Elle atteste ses dons indiscutables de peintre. Une *Femme à la toilette* nous montre d'où il est parti, d'une conception réaliste, presque brutale de la vie ; c'est du Toulouse-Lautrec moins aigu et peut-être moins amer. Mais il fut, lui aussi, séduit par le charme des créations de Renoir ; certains de ses paysages ont une joliesse qu'explique cette influence. Il finit du reste par exprimer ses sensations de façon personnelle et c'est sans aucun doute une des productions notables de la peinture française contemporaine que son *Concert*, si léger de ton, d'atmosphère : toile pleine de musicalité qui semble traitée comme une ébauche et qui a cependant la valeur d'une œuvre complète. Il aima la lumière et certains de ses tableaux ne vivent que par elle. Ses *Nus* sont éclatants et diaprés ; au fond, il profita largement de la leçon des impressionnistes et les spectacles dont il a fait le sujet de ses tableaux perdent de leur banalité, grâce à leur atmosphère claire et souriante.

Avec une semblable peinture celle d'Henri Matisse forme un contraste saisissant. Peu d'artistes ont occupé aussi despotiquement l'attention du public et on le comprend aisément quand on observe ce que son art a de volontaire, je dirais presque d'aprioristique. Les deux toiles qu'il a exposées cette année ne sont peut-être pas parmi les plus originales qu'il ait peintes, mais elles nous attirent comme de brillantes miniatures persanes où le peintre a découvert les rapports de tons les plus rares. Il est peu fréquent qu'une toile d'Henri Matisse ne soit pas une joie pour l'œil ; d'autre part, le caractère sommaire de certaines de ses arabesques et son irrespect pour les lois de la perspective sont symptomatiques ; par là, il réagit violemment contre l'enseignement dont il a pourtant tiré profit, lui aussi. Un paysage de Bretagne que l'on pouvait voir récemment à la Galerie Marseille nous montre un Matisse appliqué et très correct ; ce sont péchés de jeunesse, dirait-il aujourd'hui sans doute. En tous cas il a été bien vite, comme tout novateur ardent, à l'extrême de ses idées, dépouillant une œuvre d'art de tout l'accessoire, la réduisant à ses lignes essentielles et aboutissant ainsi à des ébauches qui, malgré leur grandeur, étaient décevantes par certains côtés. Mais un artiste de son tempérament devait retrouver rapidement l'équilibre de ses dons et il n'est pas exagéré de dire que quelques-unes de ses œuvres ont la solidité du classique. Sa *Carmen* figura à une exposition de la Sécession romaine : elle s'y imposa par la sobriété et la robustesse de ses formes.

Matisse est un de ceux qui, avec Derain, Friesz et Marquet, ont exercé sur les générations actuelles le plus vigoureux ascendant. Marquet est plus poète ;

il a donné du paysage une interprétation infiniment subtile, toute en valeurs, qui est de pure tradition française. On l'a beaucoup étudié et imité. C'est ainsi qu'un Vivès-Apy s'enferme dans le souvenir de ses évocations ; il aime ces visions de clarté qui semblaient, à un moment donné, devoir passer de mode et qui restent toujours un des aspects les plus séduisants de la peinture.

André Fraye s'est enivré, comme tant d'autres, de toutes ces formules capiteuses ; il a goûté à la saveur des toiles de Matisse et de Marquet ; il a



COLLIOURE, PAR M. ANDRE FRAYE

même côtoyé le cubisme. Mais le voici redevenu simplement lui-même ; les quatre toiles, qu'il nous présente, peintes à Collioure et en Bretagne, tiennent les promesses de ces dernières années ; son exposition de novembre 1927 à la Galerie Druet complète cette impression : Fraye brosse désormais ses paysages largement, avec une belle liberté de facture et sa personnalité s'affirme dans la vérité des tons, du modelé et de l'impression générale. Il démontre par son évolution que le meilleur maître, comme disait Diderot, c'est encore la nature.

De ce contact direct avec la vie viennent les meilleures pages des artistes qui ont été et qui restent la gloire du Salon d'Automne. Un Maurice Asselin

ne s'embarrasse pas de théories; dans une époque où l'on s'intéresse plus particulièrement au côté intellectuel des choses, il est avant tout un émotif. Ses paysages dégagent une impression de mélancolie et de gravité qui est presque unique à notre époque. Ses moyens techniques sont au service de sa sensibilité et ils en traduisent fidèlement les diverses manifestations, sans qu'on puisse y relever aucun parti-pris: « Si vous aimez vraiment la peinture, a-t-il dit lui-même dans la préface d'une exposition de ses œuvres qui eut



JEAN, PAR M. MAURICE ASSELIN

lieu en 1919, vous ne lui demanderez pas seulement d'être une décoration pour les murs de votre logis, mais d'abord d'être un aliment pour votre vie intérieure et vous ne préférerez pas l'œuvre qui pourra le mieux faire valoir les toilettes et les épaules de vos belles visiteuses, mais celle qui sera dans votre cabinet la compagne du silence ». Un coin de nature, une scène de famille, un simple bouquet de fleurs n'ont pas le seul intérêt de leurs formes et de leurs couleurs; ils sont aussi pour l'artiste la source d'une émotion qui se traduit surtout par de délicates études de lumière. Le

portrait de la mère du peintre et celui de son enfant renferment, dans leur admirable simplicité, un monde de sentiments: vieux souvenirs, jeunes espoirs, toute la vie profonde d'un être.

..

Cette année encore, l'Italie a été heureuse inspiratrice: la diversité de son sol fournit aux artistes, quel que soit leur tempérament, des thèmes d'inspiration inépuisables. La *Rome vue du Janicule* et le *Souvenir de Tivoli* de Jules Flandrin analysent moins la majesté du spectacle que la beauté



FLORENCE
par M. Pierre LAPRADE
(Salon d'Automne)

de l'atmosphère ; ce sont des notations aériennes dont la finesse et la qualité sont dignes des maîtres de l'impressionnisme. Il y a aussi beaucoup d'air dans la *Florence* de Pierre Laprade et entre toutes ses visions de Toscane, c'est peut-être la plus exquise : un bouquet de fleurs, une fenêtre ouverte, le dôme de Brunelleschi à la limite de l'horizon, partout des tons transparents, c'est la délicatesse d'un merveilleux ensemble qu'il a ainsi rendue dans une gamme de tons qui rappelle le meilleur Fragonard.

L'Italie que nous dépeint Henry de Waroquier est d'une nature différente ; depuis plusieurs années, ce peintre, si maître de son métier et de sa pensée,



LES BORDS DU BACCHIGLIONE, PAR M. HENRY DE WAROQUIER

recherche dans un paysage ou dans l'aspect d'une cité la noblesse de l'architecture. Il a compris mieux que tout autre le caractère rude et solennel de certaines cités d'Ombrie ou de Vénétie, et tout ce que leur passé a d'écrasant. C'est à Padoue, sur les bords du Bacchiglione qu'il nous conduit, offrant une synthèse vigoureuse des aspects de cette ville, avec son eau dormante, ses maisons aux tons de brique et la majesté du silence. Une *Nature morte*, éclatante dans sa sobriété, indique aussi de quelle force est le tempérament de cet artiste, à la fois constructeur et coloriste.

Le pays provençal attire nos contemporains plus encore que l'Italie et l'on pourrait parler d'une école de Saint-Tropez comme autrefois d'une école de Pont-Aven. Cette terre qui rappelle la Toscane par tant de

côtés est devenue, comme elle, une source merveilleuse de motifs picturaux. La faveur dont elle jouit indique d'ailleurs un retour de plus en plus marqué à des conceptions artistiques plus lumineuses, plus directement inspirées de la nature vivante. Camoin traduit avec vivacité le papillotement curieux et la fantaisie méridionale du port de Marseille. Ce que Durenne et Sigrist ont rapporté de leur séjour dans la campagne voisine est délicat de tons et comme imprégné de tendresse. Un Chabaud tout au contraire voit noir et assombrit volontairement l'atmosphère et les coteaux de ce pays. Albert Brabo recherche les horizons qui ont de la grandeur et ses rochers de Haute Provence ont l'apparence d'une vision dantesque. Louis Bernard voit par grandes masses et étudie avec conscience le modelé du terrain qu'il baigne d'une jolie lumière. Girieud est sensible à la beauté de la végétation ; dans ses vues de Gréoud et de Carpentras, il en note les subtiles harmonies. Daragnès préfère les effets de transparence de l'air ; bien que son métier de peintre se ressente de celui de graveur (et l'on sait assez l'autorité avec laquelle il manie le burin), la lumière est chez lui d'une qualité rare. J'ai entendu certains critiques affirmer qu'ils ne pouvaient se résoudre à voir sous ce jour le pays de Cézanne ; il est possible, en effet, qu'il y ait un peu d'irréel dans ce que nous peint Daragnès ; oserais-je dire que c'est un charme de plus, que comprendront ceux qui aiment à rêver devant un tableau ?

L'atmosphère de l'Afrique mineure n'a peut-être pas la qualité de celle de Provence ou d'Italie ; souvent brutale, elle manque de nuances, mais elle a parfois un bel éclat. C'est une idée assez répandue, et qui n'est pas toujours vraie, qu'un séjour au Moghreb dégrasse une palette. Aussi bien est-ce un voyage que depuis de nombreuses années entreprennent volontiers les peintres des tendances les plus diverses. Matisse, Marquet et Camoin nous ont, entre autres, donné sur l'Orient africain des pages compréhensives et fortes.

Nous ne pouvons, dans cet espace forcément limité, insister, comme nous le voudrions, sur l'influence africaine dans la peinture contemporaine ; elle est indéniable et on la retrouve dans ce Salon d'Automne. C'est ainsi que Mainssieux a vu, on s'en souvient, une Tunisie et une Algérie inondées de lumière ; il fait passer dans ses toiles la joie du soleil et de la vie, peignant les monuments avec ces beaux tons qui donnèrent tant de saveur à ses vues de la Rome antique. Mondzain, lui, analyse l'architecture du sol et cet éclat un peu brutal de l'atmosphère dont nous parlions tout à l'heure, avec la même sincérité et la même vigueur que lorsqu'il se trouve devant un paysage du Lot. Sa *Mauresque* est d'un art franc et solide, avec sa physionomie vide de pensée et son grand air de lassitude.

D'ailleurs, depuis qu'il y a à peu près vingt ans fut créée la villa Abd-el-Tif,

le pèlerinage africain a attiré de plus en plus les jeunes artistes : Jacques Denier dont la *Noce* du Salon des Tuileries était si pleine de verve et de pittoresque, Louis Riou qui dans son *Torse de Jeune fille indigène* nous donne un morceau de peinture solide et probe ; regrettons qu'il n'y ait pas ajouté quelques dessins ; le jour où il montrera ceux que lui a inspirés la somptueuse végétation du Jardin d'Essai, on sera étonné de son sens de la beauté des formes. Pierre Deval, lui aussi, est un ancien « Abd-el-Tif » ; il a toujours



PAYSAGE, PAR M. ROBERT LOTIRON

compris dans ses scènes d'Algérie comme dans celles de France l'importance de la composition ; sa fine intelligence soutient la sûreté de son goût. Son *Canapé bleu* — d'un bleu exquis — sur lequel est étendue une jeune femme nue aux lignes robustes est en délicieux accord avec le bouquet de fleurs posé sur la table : c'est d'une exécution impeccable.

Comme Jean Launois, Etienne Bouchaud a fréquenté les bouges de la Casbah. Il les a étudiés avec son esprit vif et son pinceau amer ; dans ses deux gouaches il projette sur la vie des bas-fonds algérois une lumière aiguë qui aurait ravi Toulouse-Lautrec... On voit ainsi la vie et la

nature africaines évoquées dans leur variété par ceux qui les contemplent. Or, il est des jours où l'air de la côte de Turquoise rappelle par ses gris et ses teintes vaporeuses le ciel de certains ports de France ; ces journées, qui sont beaucoup plus fréquentes qu'on ne le croit, ont inspiré à Louis Fernex quelques pages d'une jolie délicatesse, peintes avec raffinement et amour, et depuis Marquet on a rarement rendu avec autant d'exactitude les valeurs de la mer et des montagnes d'Alger.



Phot. Marc Vaux

PAYSAGE, FRAGMENT D'UNE DECORATION

PAR M. RENÉ DEMEURISSE

Les paysagistes, qui aiment les horizons de la France septentrionale et que n'éblouit pas l'éclat du Midi, sont parmi ceux qui reviennent avec le plus de conviction aux belles qualités des peintres de l'école de Barbizon. Ils s'appliquent à être des interprètes aussi fidèles que possible de la réalité, laissant rarement place à l'imagination et cherchant avant tout la vérité des tons et des formes. Charlot, Deshayes, Mare et Corneau peignent tous fort bien et notent avec justesse les caractères d'une nature faite d'équilibre et d'harmonie. Deux petites toiles de Lotiron, l'une surtout représentant les bords d'une rivière, sont comme deux jolis poèmes lumineux.

Vlaminck, on le sait, se plaît aux tons froids; il en tire des effets d'une étonnante virtuosité; on aime le raffinement de son *Paysage de neige* qui vibre dans les tons blancs, et de sa *Nature morte* dont la plénitude dénote le peintre de race. Nous en disons volontiers autant des *Fleurs* de Dufrénoy qui, dans des tonalités entièrement différentes, sont traitées de la façon la plus savoureuse et de la *Tarte* de Marcel Roche, peinte avec une rare conscience.

Demeurisse est un de ceux qui ont le mieux tenu leurs promesses; il



LE HAMAC, PAR M. PICART LE DOUX

nous a donné bien des paysages solidement construits, d'une belle matière, rendant avec netteté la silhouette générale des formes. Celui de cette année est d'un style large qui reste dans la vraie tradition française. Cette tradition, qui fut au cours des années précédentes si vivement attaquée, nous ne la retrouvons certes pas dans les fantaisies de Jean Dufy et de Valentine Prax, mais c'est bien elle qui anime les scènes de plage de Mme Marval, dont la joliesse est toujours aussi capiteuse, et la composition de Jean Berque, d'une si amusante mise en page. Les *Nus* de Valdo-Barbey et de Picart-Ledoux, qui sont de deux coloristes brillants, ne s'en éloignent pas non plus, ni celui de Hubert, peint en pleine pâte avec une force qui rappelle parfois Dunoyer de Segonzac.

Certains artistes étrangers, les Japonais en particulier, vont avec joie à cette source fraîche de l'art français et finissent par peindre les paysages et les scènes de France un peu comme s'ils avaient vécu toute leur vie à Paris, tels Kito qui a un joli sens de la lumière et Nakamura dont la *Lettre d'amour*, d'une composition toute moderne, semble s'inspirer de l'art de Maurice Asselin. Chez d'autres, les influences subies arrivent à de curieux amalgames ; Souzouki peint deux dames au miroir où les souvenirs d'Extrême-Orient se mêlent à ceux de Charles Guérin et de Marie Laurencin. C'est étrange et captivant. Nous préférons ceux qui restent fidèles au génie de leur race, et l'atmosphère du port peint par Oka, qui a la subtilité lumineuse de certaines estampes japonaises. Souvent les Slaves conservent, eux aussi, une facture caractéristique ; le portrait du marquis de Polignac par le Russe Boris Grigoriev n'est-il pas peint avec une précision et une conscience qui rappellent celles des Primitifs ? Quant au *De Monzie* de l'Ukrainien Babij, on est saisi par l'étrangeté de son regard ; la facture savante de l'artiste s'applique mieux à son étude de *Baigneuses* qui évoque en notre esprit certaines créations de Cranach.

La section d'art religieux apporte un peu les mêmes noms et les mêmes influences que les années précédentes. On peint tantôt comme Maurice Denis, tantôt comme Georges Desvallières. Deux bas-reliefs noblement stylisés d'Henri Bouchard, et un projet de vitrail aux couleurs franches de Stocker sont peut-être les œuvres les plus intéressantes de cet ensemble. Il faut y ajouter les illustrations de Desvallières pour la *Vie de Marie* de Jean Varennes, qui ont la fougue et l'éclat propres à cet artiste d'une si belle culture et d'une si haute intelligence.

Il semble d'ailleurs que la mode vienne de plus en plus aux illustrations de livres de luxe. C'est peut-être une des formes de la spéculation qui caractérise aujourd'hui le marché artistique ; c'est aussi un heureux indice de renouveau. Nous sommes loin maintenant des pauvres images dont certains éditeurs, que l'on appelle encore éditeurs d'art, faisaient leur pain quotidien et nous voici désormais revenus à une saine conception qui fut celle du XVIII^e siècle et de l'époque romantique. Les peintres deviennent illustrateurs et donnent à ce genre une ampleur qu'il n'avait pas jusqu'ici. *Les Hommes abandonnés* de Georges Duhamel sont commentés par Vlaminck en des gravures où les noirs sont profonds et émouvants. Le *Serpent* de Paul Valéry a trouvé un interprète puissant dans Jean Marchand. C'est Asselin qui donne du roman de Jules Romain, *Mort de quelqu'un*, l'expression la plus poignante. Mainssieux illustre *Un été dans le Sahara* de Fromentin, et Berthold-Mahn le *Crépuscule des Dieux* d'Elémir Bourges. N'oublions pas les bois en couleurs dont Siméon a paré le *Jean des Figues*

de Paul Arène; ce sont là quelques œuvres qui, entre beaucoup d'autres, nous donnent la meilleure idée de la renaissance du livre illustré.

*
* *

La sculpture n'a pas connu, au même degré que la peinture, les divaga-



Phot. Vizzavona.

PORTRAIT DU MARQUIS DE POLIGNAC
PAR M. BORIS GRIGORIEV

tions lamentables des théoriciens et des géomètres. Cet art a une force interne qui l'oblige à un contact plus direct avec la réalité; aussi bien, à part quelques extravagances vite oubliées, a-t-il toujours eu, au Salon d'Automne, beaucoup de tenue; et malgré l'absence, cette année, de Despiau, de Maillol, de Bourdelle et de Dejean, il nous offre un ensemble d'œuvres importantes.

On comprend qu'une imagination puissante comme celle de Bourdelle

attire les disciples; ceux-ci sont malheureusement surtout sensibles aux formules extérieures de l'art qui est arrivé à une belle majesté créatrice dans le monument Alvear. La *Penthésilée* de Bouraine, en granit noir, a l'attitude du fameux *Héraclès*, avec cette chevelure striée que Bourdelle a empruntée aux statues archaïques. L'exécution révèle cependant la maîtrise et impose le respect. *L'Aube* de Chauvel et les deux grands *Nus* de Huggler



MAURESQUE, STATUETTE EN PIERRE
PAR M. CHARLES BIGONET

sont d'une inspiration analogue; on a l'esprit quelque peu encombré par les souvenirs des œuvres qu'ils imitent et l'attention s'émousse vite. Il semble qu'on trouve ailleurs plus de sincérité, partant plus de personnalité.

Dans toute statue de Joseph Bernard, il y a un amour de la stylisation qui ne va pas sans un charme pénétrant. C'est une conception de la vie qui est bien à lui et, dans son groupe en bois sculpté, les deux têtes de femmes et celle de l'enfant ont cette mièvrerie souriante qui fait de leur auteur le

dernier disciple des sculpteurs de l'époque hellénistique. Le charme qui se dégage de la *Mauresque* de Bigonet est d'une nature bien différente ; ce nu est d'un art très châlié ; l'harmonie des proportions et des mouvements s'allie à la plénitude des volumes ; le *Torse* en pierre du même artiste est d'un modelé vivant et sensible, et sa beauté plastique, tout en étant d'un sentiment très moderne, garde l'équilibre des œuvres de la Renaissance italienne.

L'art de Guénot est sans doute plus systématique, mais il est également d'une fine inspiration. Les longs corps de femmes qu'il sculpte ont une grâce qui fait penser à celle de Parmigianino. Gimond, qui a tant profité de l'enseignement de Maillol ne s'épuise pas dans l'analyse des détails et recherche l'arabesque significative ; son *Nu* et son *Portrait de Gaston Riou* sont bien dans sa manière sobre et large. Le *Torse* de Pimienta est également une étude synthétique ; il l'a faite rude et brutale, en contraste absolu avec sa *Tête d'enfant* où semble revivre l'art de Medardo Rosso. Cette note d'élégance, nous la retrouvons chez José Clara dont le buste de jeune fille nous repose des recherches froides et prétentieuses de Chana Orloff qui, hypnotisée par l'idée de traiter la chair en volutes, finit par donner au masque de ses modèles une expression glacée.

Sous l'influence de Mateo Hernandez, la taille directe fait parmi les animaliers de nombreux adeptes. La sculpture de Lamourdedieu est patiente et vigoureuse ; dans celle de Hilbert, il y a aussi de la force et du caractère. Chez l'un et l'autre, on sent cette recherche du style qui est la marque du talent de Hernandez. De celui-ci on peut dire qu'il a vraiment la



Phot. Libr. de France.

TORSE DE JEUNE FILLE, BOIS
PAR M. AUGUSTE GUÉNOT

volonté de reprendre la noble tradition des artistes du Moyen Age et de la Renaissance. Grand admirateur de l'art khmèr, il semble rivaliser avec lui dans ce qu'il a de jeune, de joyeux et de monumental. La taille directe lui semble susceptible, plus que toute autre technique, de rendre la vie et l'intensité d'un mouvement, la beauté d'une attitude et, en effet, il est peu d'œuvres aussi impressionnantes que sa *Panthère noire* en bois d'ébène ou sa *Grue couronnée*, d'un jet si élancé.

*
* *

Ce qui frappe dans cet ensemble de sculptures, c'est la noblesse de l'effort, c'est l'honnêteté et la sincérité avec lesquelles les artistes regardent et interprètent la nature. De semblables tendances se retrouvent, nous l'avons déjà dit, chez les peintres ; elles sont peut-être moins visibles, mais on les devine aisément, dans les jeunes générations comme dans les anciennes. On reproche parfois au Salon d'Automne de ne plus être le champ de bataille d'autrefois. Certes les luttes passées furent fécondes et la rétrospective des « Indépendants » de l'an dernier a montré d'une façon éclatante tout ce que nous leur devions. Mais si l'état d'esprit, qui a régné pendant si longtemps dans les cercles d'avant-garde, ne s'était quelque peu modifié, il se serait fatalement créé un nouveau « poncif » ; on peut même dire qu'il s'est créé par la force des choses et c'est en réaction contre le verbalisme des théoriciens et contre les paradoxes des artistes ignorants de leur métier que l'on va maintenant, délibérément, vers des conceptions saines et fortes de l'art pictural.

Il était fatal d'ailleurs qu'après une période de recherches où le meilleur s'alliait au pire, on retrouvât un peu d'équilibre. Les plus doués d'entre les aînés aidèrent largement à ce retour à la santé. Parmi les jeunes exposants, le souci de la belle matière, la sincérité de la vision sont particulièrement vifs ; il est important qu'on les voie préférer un labeur rude au succès assez facile que recherche la pléiade des « suiveurs ». Ce sont ces manifestations vivantes que nous avons voulu mettre en lumière, au risque d'en négliger d'autres qui nous ont paru d'un intérêt plus douteux ; elles nous prouvent que le long effort qui a suivi l'apogée de l'impressionnisme n'aura pas été vain, puisque d'un fourmillement de systèmes comme jamais n'en connut l'histoire de la peinture jaillissent quelques idées saines et vigoureuses, celles-là mêmes qui guidèrent un Manet ou un Bazille. C'est comme après une jeunesse un peu désordonnée l'approche de la maturité.

MANET EN BLANC ET NOIR

D'APRÈS UN LIVRE RÉCENT¹



EUT-ON saisir un maître tout entier par l'énergique concision du dessin, de l'eau-forte, de la lithographie et même par la qualité en blanc et noir de son œuvre de peintre ? Il semble qu'il y ait là un paradoxe, que ce soit éteindre et faner les plus brillants de ses dons, ceux qui parlent à la vue avec le plus d'agrément, avec le plus de poésie. Et pourtant, dans ce domaine où règne une sorte de fièvre plus rigoureuse, où le charme concentré prend une intensité plus grande, nous avons plus de chance de surprendre un secret essentiel, du même caractère que la révélation livrée par une écriture à un graphologue. Nous touchons quelque chose de plus direct. Et même en dehors de tout souci d'enquête ou d'analyse, nous pénétrons dans un univers solennel et charmant, où la lumière, dépouillée de son irisation prismatique, fait jouer avec une délicate pureté les notes franches, fermes, concises et pourtant nuancées d'un nouveau spectre solaire. Il y a là une espèce de qualité ascétique, dans l'économie du beau, qui n'est pas médiocre. Mais nous sommes généralement obsédés par la majesté de la peinture et par le prestige de l'œuvre unique, il nous arrive de nous détourner des plus belles confidences et des plus rares visions, confiées à une mince feuille de papier, pour attacher une importance exclusive aux tableaux retentissants, illustres dans les expositions de peinture et traînant derrière eux leur date et ses échos. C'est à de petits cercles d'érudits et d'amateurs que nous laissons le soin d'interroger les vestiges légers, de les recueillir, de les classer.

1. Léon Rosenthal, *Manet aquafortiste et lithographe*, Paris, Le Goupy, 1926.

Telle fut longtemps la fortune de l'œuvre gravé de Manet. Les plus passionnés de ses admirateurs en parlaient à peine, à peu près comme d'une curiosité. Deux raisons particulières à ce maître les y portaient : la bataille livrée autour de sa peinture, et dont les clameurs recouvraient des voix plus discrètes, et, d'autre part, le style elliptique d'une pointe ou d'un crayon qui semblaient n'avoir tracé sur la pierre ou le cuivre que les parcours négligents, hasardeux, d'un croquis. Mais les vrais amis de ce grand art, ceux qui portent en eux l'étrange démon du dessin et de l'estampe, ne s'y trompaient pas. Ils voyaient avec raison dans les eaux-fortes et dans les lithographies de Manet quelques-uns des charmes les plus subtils et les plus aigus de son génie. Dans son beau livre récent sur Manet aquafortiste et lithographe, M. Léon Rosenthal fait plus et mieux : il établit les rapports étroits qui unissent l'œuvre du graveur à l'œuvre du peintre, et, sur beaucoup de points essentiels, il renouvelle l'interprétation de cette dernière, il donne à son analyse, non seulement une tonalité inédite, mais des procédés originaux. Nous avons ainsi un véritable Manet en blanc et noir, qui vaut non seulement (et c'est là un des résultats les plus curieux acquis par cette enquête) pour la période où Manet peut être considéré comme un « traditionnel », comme un peintre des grandes ombres et des grands clairs, mais pour celle du plein-air et de l'impressionnisme. C'est là une qualité de méthode qu'aide à comprendre le double privilège d'un écrivain à la fois excellent historien de la peinture au XIX^e siècle et de la gravure de tous les temps. Il nous présente, il nous explique des œuvres d'une saveur délicieuse, mais en outre, derrière elles, il nous montre un grand artiste complet et il nous le fait saisir dans son unité. Son remarquable ouvrage est donc bien loin de se présenter simplement comme une ample et savante introduction de catalogue, comme un brillant recueil d'anecdotes, c'est un Manet, j'entends un beau portrait, un large essai d'interprétation dont toutes les parties sont fortement liées.

L'eau-forte de Manet est un dessin, dessin rapide, brillant, mordant, qui se caractérise tout de suite par deux traits essentiels : elle n'est pas dominée par l'effet, elle se passe des caresses de métier. Elle ne nous révèle ni un visionnaire ni un virtuose. Et c'est très digne de remarque, si l'on songe à l'eau-forte, telle que le romantisme l'avait aimée et, comme on l'a dit quelquefois improprement, ressuscitée. A part Delacroix et Chassériau, l'eau-forte romantique, c'est la tradition du Nord, des maîtres de Hollande et surtout de Rembrandt. Même dans le spectacle ou l'évocation de la vie familière, elle s'enveloppe de je ne sais quel prestige, elle met autour des formes et dans le rayonnement de la lumière une sorte de halo d'apparition. Elle donne aux ombres la qualité intense, elle répand sur les

paysages, par ses puissantes alternatives de ténèbres et de clartés, une gravité solennelle. Les plus harmonieux et les plus délicats des maîtres, les rêveurs attendris des campagnes françaises, sont nourris par elle d'une tristesse vigoureuse, d'une lyrique austérité. Et d'autre part, à mesure qu'elle est pratiquée, elle s'enrichit de nuances et de subtilités. Elle devient savante, elle acquiert une qualité de matière dont l'œil des amateurs se délecte comme d'un rare et précieux épiderme. Elle tend à la virtuosité, comme la plupart des formes secondaires du romantisme, au cours du Second Empire, dans ce crépuscule chatoyant de lueurs raffinées et d'aimables prestiges. Elle acquiert en peu d'années toute une gamme étendue de ces « valeurs tactiles » qui font de la belle épreuve, non seulement une œuvre d'art, mais un objet d'art.

La pointe de Manet ne s'attarde pas. Elle ne fait pas naître sur le cuivre ces oppositions étonnantes qui propagent le sentiment du

mystère, cette inquiétude d'un éclairage à la fois solaire et nocturne dont Charles Meryon a répandu sur les murailles des vieilles villes les alternatives obsédantes. L'ombre, qu'est-elle à ses yeux ? Une note, une tache, parfois l'indication d'un fond, la projection courte d'une ombre portée, mais *jamais un milieu*. Elle ne détermine pas un effet, c'est-à-dire une distribution de la lumière ; elle n'est pas enveloppe, encore moins prestige et magie. Non seulement Manet graveur respecte toujours les vastes blancs du papier et il en joue, se soumettant ainsi à une loi primordiale de l'eau-forte, mais



LE GAMIN, EAU-FORTE

il écrit à la pointe, plutôt qu'il ne modèle la forme, son graphisme est toujours lisible, le cuivre est griffé, non recouvert. Même dans ces limites, il lui serait possible de chercher çà et là, sur un visage, par exemple, ou sur des mains, ou dans l'exécution de telle ou telle partie, des succulences de facture, un ragout de métier, ou bien une note plus particulièrement

sensible. Il s'en passe. Nul ne fut plus loin de ces sortes d'agréments délicats. Et c'est sans doute par cette austérité brûlante et rapide que ses eaux-fortes ont le plus déconcerté et déconcertent parfois encore.

C'est qu'au fond il se rattache à la grande tradition de l'eau-forte méridionale, et non pas à celle du Nord. Ses maîtres, s'il faut remonter à ses origines, ce sont ces graveurs à taille unique, que j'ai étudiés ailleurs et qui se sont volontairement abstenus de tous les systèmes de croisement des tailles, par losanges, par réseaux serrés, et même par grillages contrecoupés d'obliques, destinés à donner plus de profondeur à l'estampe, plus de solidité, plus de vraisemblance aux volumes.

Les charmants Italiens du

xvii^e siècle ont commencé à propager cette belle langue abrégée, qui se contente de tailles parallèles, conduites dans le sens du modelé, entre lesquelles de délicats ruisseaux de lumière coulent à l'aise, sans être interrompus jamais. Ils évitaient ce qu'il y a de haché dans les « hachures », et conservaient à leurs planches cet aspect frais, argenté, cette lumière jeune et brillante, qui opposent l'eau-forte blonde à l'eau-forte intense. Les Vénitiens du Settecento ont donné à cette manière tout l'exquis de sa



FLEUR EXOTIQUE, EAU-FORTE

poétique, avec les eaux-fortes de Canaletto, avec celles des trois Tiepolo, mais surtout de Jean-Baptiste, plus vives, plus libres et plus sobres encore.

Ne nous y trompons pas, c'est là l'eau-forte même de Goya. Je sais bien que ses songes lui viennent d'ailleurs, d'un génie plus exigeant, d'un sol et d'un temps rayés de fusillades, accablés de deuils, hantés par des songes. Encore son sabbat n'est-il pas, tout hispanique qu'il soit, absolument dégagé des nécromancies de Jean-Baptiste. Cette fin du XVIII^e siècle est, partout en Europe, en proie à l'ivresse d'une mystique fantaisiste. Mais Goya particulièrement avait besoin des riches équivoques de l'ombre, de ce qu'elle ajoute de trouble et d'incertain à la fantasmagorie d'un sujet. Il ne modifia pas la manière. A l'eau-forte blonde il ajouta ces notes et ces tons d'aquatinte qui sont extérieurs à l'eau-forte même et qui n'en altèrent ni le travail ni même l'effet. Cette constance d'un procédé — malgré tous les accents graphiques personnels aux maîtres qui l'ont pratiqué — n'est-elle pas bien remarquable ?

On peut la reconnaître dans les eaux-fortes de Manet. Elles nous aident à définir son hispanisme. Manet a-t-il connu, assidûment visité l'admirable musée espagnol, créé par Louis-Philippe, riche de quatre cents toiles, et restitué par la République de 1848 à la famille d'Orléans ? Baudelaire affirme que non, dans une lettre à Thoré. Tout jeune encore, l'artiste faisait alors un voyage au long cours. Mais c'est que le critique veut mettre en lumière l'autorité de ces accords spirituels, plus profonds que des influences et qui déterminent, par affinité, des parentés mystérieuses entre les maîtres. Pour M. Rosenthal, il est bien peu probable que Manet,



JEANNE, EAU-FORTE

appartenant à un milieu très cultivé, n'ait pas visité dans son enfance le musée espagnol et la galerie Pourtalès ; avant son voyage en Espagne (qui marque d'ailleurs la fin de sa période « hispanique »), il a connu Greco, Velasquez et Goya. En tous cas, l'Espagne et ses peintres jouissaient alors à Paris d'une extrême faveur ; après une première école d'hispanisants, représentée par Ziégler et par Brune, les jeunes artistes demandaient aux maîtres ibériques des leçons et une émulation que le romantisme ne pouvait plus leur donner. La vie espagnole révélait Dehodencq à lui-même, Dehodencq, selon Roger Marx, le trait d'union entre Delacroix et Manet.

L'album d'eaux-fortes publié par Cadart en 1862 est un précieux témoignage de cette ferveur hispanisante. Le frontispice a pour motif un sombrero et une guitare. Les quatre premières planches sont d'inspiration espagnole : le *Guitarrero*, les *Petits cavaliers*, d'après Velasquez, *Philippe IV*, d'après le même maître, l'*Espada*. De plus, ajoute M. Rosenthal, le *Buveur d'absinthe*, le *Gamin*, la *Petite fille* relèvent de la méditation de Velasquez. Trois pièces capitales avaient été écartées du recueil, l'*Enfant à l'épée*, les *Gitanos*, *Lola de Valence*. Elles trahissent la même inspiration. Mais, notons-le tout de suite, l'Espagne qui est là, dans toute sa force et son âpreté, c'est une Espagne nouvelle. Elle n'appartient pas à l'étréscillante fantaisie romantique, elle n'est pas faite de paillons, de castagnettes en bois de grenadier, de tous ces brillants et pimpants accessoires de couleur locale qu'au même moment Fortuny utilise dans ses précieux et insignifiants tableautins, avec une verve de chroniqueur picaresque et tous les dons du prestidigitateur. Elle a quelque chose d'amer et de triste. Elle est rustique et sent le toril. Elle est femelle autant que femme, avec une grâce à la fois étrange et brutale. Au *Guitarrero*, à *Lola*, elle s'impose par l'authenticité de la saveur humaine et, si l'on peut dire, par l'âcreté du fumet. Par là, sans nul doute, elle devait déplaire, et elle déplut. Il y a dans la qualité lyrique du vrai une violence qui heurtera toujours les amateurs de pittoresque.

Mais ces planches, espagnoles d'esprit et d'inspiration, et qui faisaient sentir toute la « localité » d'un terroir, étaient écrites dans sa langue même. Manet n'a pas seulement le parler, il a l'accent. Où l'a-t-il pris ? Chez Goya, c'est incontestable. L'écart est assurément considérable entre le visionnaire hanté par le sabbat et le peintre de « la vie qui passe », mais la question n'est pas là. La langue de Manet aquafortiste fut d'abord la langue de Goya, et non la langue seulement, mais jusqu'au sentiment de la forme. Qu'il ait même parfois copié le maître espagnol, on en a la preuve par cette œuvre, toute charmante, *Fleur exotique*, prise à la quinzième planche des *Caprices*, *Bellos Consejos*. L'usage de l'aquatinte

persiste dans sa manière jusqu'à certaines de ses dernières œuvres. Les modelés sont suggérés par des accents légers, par une ponctuation courte, par des vivacités abrégées et comme contenues, qui mordent à peine sur les grands plans de la lumière. Il aime aussi les longues tailles obliques, conduites d'un jet, en diagonale, et qui prennent la forme d'un seul coup. Aucune de ces planches n'a la qualité technique du *Supplice du garrot*, peut-être le plus émouvant chef-d'œuvre de Goya et, en même temps, sa plus belle page d'aquafortiste, à mon sens, mais elle sont de la même famille.

Une fois établies ces origines et cette filiation ou, si l'on veut, cette despotique affinité, nous n'avons pas défini tout entier Manet en blanc et noir. Il a un don, qui n'est qu'à lui, et qui paraît surtout sensible dans des pièces comme le *Guitarero* : outre la tenue et la fierté des grandes audaces, l'autorité (si rare en gravure) des œuvres nées d'un seul jet et, si l'on peut dire, d'un seul coup de fouet. On sait combien il était attaché à obtenir la même qualité en peinture, et c'est à coup sûr l'essence même



LA TOILETTE, EAU-FORTE

de l'œuvre d'art que de se présenter, non comme une addition de parties, mais comme une totalité. De tout le groupe des amis de Manet, réuni par Fantin-Latour dans l'*Hommage à Delacroix*, c'est probablement Whistler qui, avec lui, posséda le mieux ce privilège, et peut-être Legros aussi. Mais il y a dans les belles eaux-fortes de Legros une patience attentive, une sorte de lenteur émue qui sont d'un autre ordre ; chez Whistler, la divination des harmonies fugitives procède par touches et par caprices, il promène une main légère qui éveille les correspondances et les échos. Manet est emporté par sa véhémence même ; quand il égratigne le cuivre,

il s'en empare avec grandeur. A côté des aquafortistes songeurs, voici un aquafortiste brusque, qui avoue même parfois l'aigreur et la brutalité, mêlées au plus étrange charme. J'imagine que ses morsures étaient courtes et violentes, et qu'il n'y voyait guère que le moyen d'insérer son dessin dans le métal, sans chercher à le colorer de nuances : elles donnent des noirs égaux et coupants, comme dans beaucoup d'eaux-fortes de la première moitié du siècle. C'est qu'il ne cherchait pas à jouer des valeurs et des tons fins. En



LE BALLON, LITHOGRAPHIE

blanc et noir comme dans sa peinture, il n'est pas requis par la poésie des passages, cette délicieuse obsession de Renoir. De là la qualité immédiate, autoritaire de ces suggestions puissantes. On se rend compte qu'il n'est pas un simple élève de Goya et des Vénitiens. Il fait plutôt penser parfois à l'énergie brûlante de Ribera, dont la texture est moins grêle que celle du maître des *Caprichos*. C'est ce que montre, entre autres planches, la *Toilette*, une figure de femme, à peine modelée, mais où il faut et comme il faut, par exemple par les indications charmantes et très féminines de l'attache du bras, un nu lumineux, à la fois acide et tendre, d'une saveur qui n'appartient d'ailleurs qu'à Manet. Il a voulu le placer dans

un milieu atmosphérique, peut-être indiquer un effet. Il use de contre-tailles : mais elles sont d'un réseau si libre et si lâche que la lumière filtre de toutes parts et que l'ensemble est baigné de fraîcheur.

Ce génie singulier, cette langue de notations et d'interjections ne nous aident-ils pas à comprendre le peintre ? Il semble que nous ayons là sa première fièvre, ses intentions secrètes et quelquefois un bien précieux commentaire.

L'eau-forte de l'*Olympia* est écrite avec la volonté la plus incisive. Elle saisit d'un trait ardent et dur la forme de la fille dévêtue, couchée sur son lit de parade ; elle concentre à deux valeurs l'harmonie, si rare, du tableau. Nul moyen de nous égarer : l'œuvre est bien de la lignée d'Ingres, elle vaut par la qualité expressive d'un dessin ressenti ; elle est de la même sève, sinon de la même caste, que l'*Odalisque Pourtalès*. Mais nous pouvons aller plus loin. Dès les débuts de sa carrière, nous constatons que Manet n'est pas le prisonnier d'un maniérisme exclusif, dominé par les ombres dramatiques des peintres de l'Espagne et



BERTHE MORIZOT, LITHOGRAPHIE

de Naples. Ce qui l'a séduit en eux, ce n'est pas le clair-obscur des *Tenebrosi*, ce n'est pas la densité du « réalisme », c'est sa signification mordante. Graveur, il a toujours respecté la lumière, non comme puissance d'effet, mais comme milieu vivant, mêlé à toutes les formes, jouant largement dans les entre-tailles, s'installant avec une belle aridité sur les plans clairs, à peine touchés, à peine grignotés de quelques accents qui les modèlent. Il ne jette pas sur l'univers l'étroit faisceau d'une lanterne sourde, il le contemple au soleil. Une de ses planches les plus argentées, les plus tiépolesques, *Lola*,

est, par sa facture, en avance sur l'admirable peinture de la collection Camondo; elle annonce, par la conduite de la pointe, la discontinuité d'exécution de la manière « impressionniste ». C'est le contraire de la petite eau-forte de l'*Olympia*. Ceci redresse un peu le jugement sommaire que nous faisons d'un grand artiste, en scandant son œuvre par des mesures conventionnelles. L'étude de Manet en blanc et noir (ses lithographies le confirment) nous le montre pleinairiste authentique à l'eau-forte, à une époque où sa peinture semble encore apparemment peinture de musée.

Et nous sentons du même coup comment cet ami des Espagnols pouvait, l'un des premiers en Europe, avec Whistler, s'éprendre de l'art japonais. Cette audace, cette vivacité agressive, cette aptitude à saisir le tout, ce passage d'une puissante continuité synthétique à l'emploi de touches économes, largement discontinues, et de notations synthétiques, vertus de ses singulières eaux-fortes, le portaient naturellement à aimer des œuvres qui semblent déjà définies par les termes mêmes dont je me sers pour parler des siennes. Nous savons qu'il aimait à feuilleter la Mangwa. Nous en retrouvons l'expressive rapidité, la suggestion aiguë dans ses propres croquis au pinceau. Et n'est-ce pas quelque chose d'analogue qui se produit pour Jongkind, dont les admirables eaux-fortes sont si voisines, à beaucoup d'égards, de celles de Manet? Mais l'accord s'établit ici plus facilement avec les aquarelles qu'avec les peintures, longtemps tributaires du paysage romantique, mêlé à de plus lointaines origines. Quoi qu'il en soit, tous deux représentent un état nouveau de la gravure, un art inédit de s'emparer de l'univers, de le fixer avec brusquerie, d'en suggérer la poésie d'un trait hardi et total, sans l'alourdir de commentaires, sans le sérier en nuances et en valeurs choisies. Quiconque est sensible à l'éloquence cachée d'une œuvre d'art et particulièrement au « secret » du graphisme, éprouvera de la gratitude pour l'écrivain qui nous aide si bien à les pénétrer.

HENRI FOCILLON

PEINTURES DÉLIENNES



n sait qu'un des plus importants résultats des fouilles de Délos a été le déblaiement, aux alentours du sanctuaire d'Apollon, de plusieurs quartiers occupés par des habitations privées. Ces trouvailles ne nous ont pas seulement fourni de multiples renseignements sur l'aménagement de la maison grecque, sur la disposition et sur l'étendue de la ville de Délos, elles nous ont aussi donné le moyen de pénétrer plus avant dans la vie de ses habitants. En effet, si les constructions ne nous font connaître que le cadre où s'est déroulée l'existence des Déliens, les peintures qui décorent les murs nous les montrent en personne. Les deux volumes que vient de leur consacrer M. Marcel Bulard, professeur à l'Université de Nancy¹, permettent d'apprécier l'intérêt, à la fois archéologique et historique, de cette catégorie de documents.

L'importance prise à Délos par la peinture murale s'explique par le mode de construction². Elevés avec des matériaux irréguliers et sans beauté, en général avec des moellons de gneiss, les murs devaient nécessairement recevoir un revêtement qui en dissimulât l'aspect naturel; aussi l'usage des enduits stuqués était-il universellement répandu, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur des maisons. Le plus fréquemment ces enduits sont unis et consistent en une simple couche de stuc blanc; mais souvent aussi ils sont ornés de peintures qui peuvent soit avoir un caractère purement ornemental soit représenter des scènes. Dans le premier cas le décor s'inspire généralement des dispositions architecturales adoptées dans les constructions plus soignées et reproduit l'aspect présenté par les suites d'assises dans les édifices où la nature des matériaux permet un alignement régulier. Dans le second ce sont toujours les cérémonies ou les croyances religieuses qui fournissent à l'artiste le sujet de ses compositions et on comprend que ce genre de décor soit de beaucoup le plus riche d'enseignements. Aussi est-il naturel que M. Bulard, à qui nous devons déjà le premier travail d'ensemble sur la décoration de la maison délienne³, ait tenu à refaire une étude particulièrement approfondie des peintures à

1. *Description des revêtements peints à sujets religieux*, fasc. IX de l'Exploration archéologique de Délos, et *La religion domestique dans la colonie italienne de Délos*, fasc. 131 de la Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome (Paris, de Boccard, 1926).

2. Pour l'étude d'ensemble de l'habitation délienne, voir l'ouvrage de M. Chamonard, *Le quartier du théâtre*, fasc. VIII de l'Exploration archéologique de Délos.

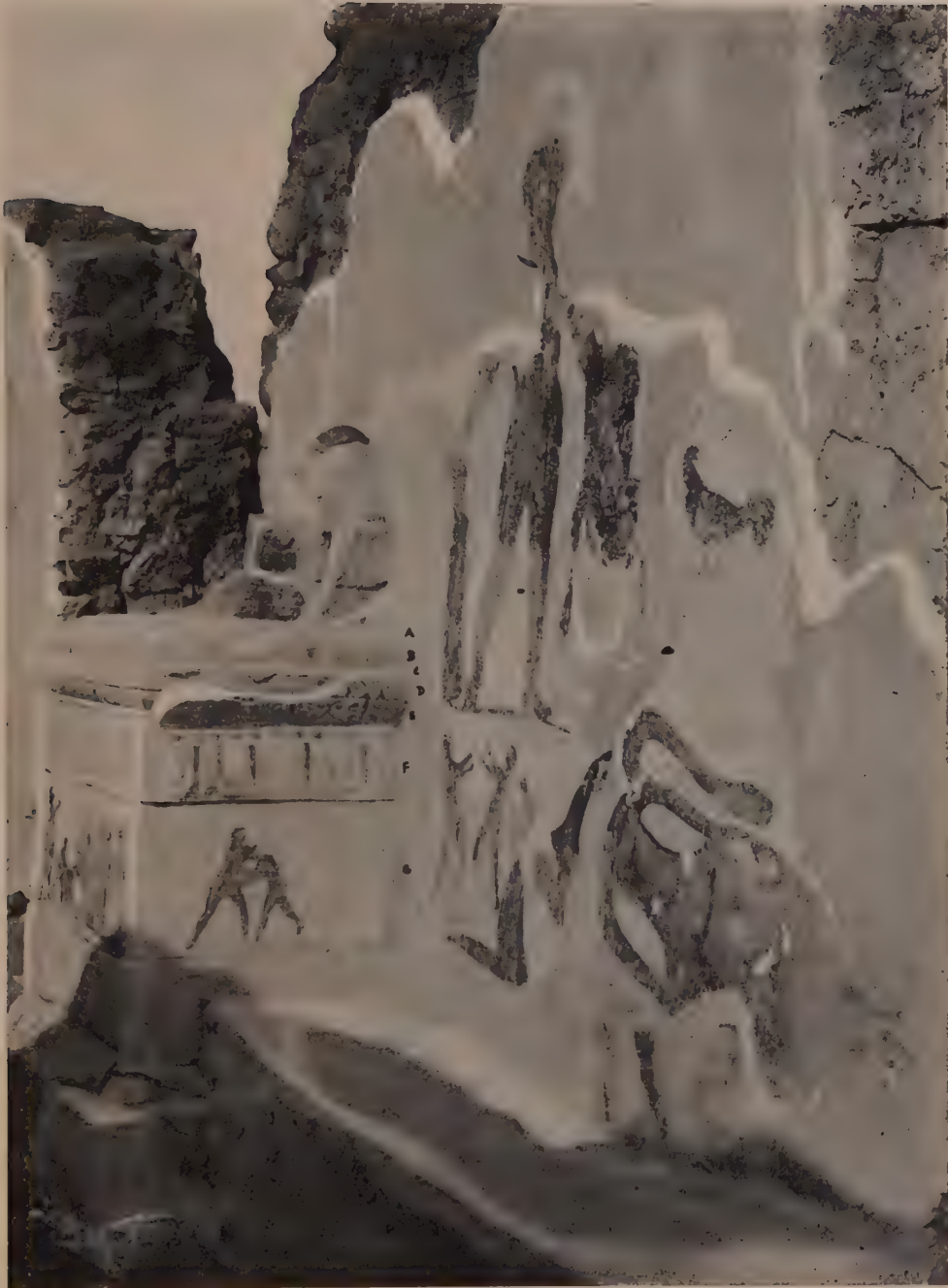
3. *Peintures murales et mosaïques de Délos*, dans les *Monuments Piot*, XIV (1908).

personnages et à nous en donner, avec un recueil complet, un commentaire qui est aussi savant que perspicace.

C'est le plus souvent à l'entrée des maisons que prennent place les peintures à sujets religieux. À côté de la porte se trouve l'autel, qui fait saillie au-devant du mur; au-dessus de l'autel une niche. Les peintures ne recouvrent pas seulement les parois de l'autel et l'intérieur de la niche, mais elles s'étendent tout autour sur le mur. Cette disposition se répète fréquemment telle quelle des deux côtés de la porte; ailleurs, elle se simplifie et la niche disparaît; parfois même, autel et niche disparaissent l'un et l'autre, et seules les peintures exécutées sur le mur rappellent de façon permanente les cérémonies du culte domestique qui, à certains jours, se célèbrent à cette place. Il est probable que, dans ce cas, un autel portatif était installé pour la circonstance et ensuite enlevé. Quant aux couches stucquées qui supportent la décoration peinte, ce sont des enduits très fragiles, se détériorant avec une grande facilité; déjà endommagés et incomplets lorsqu'ils sortent du sol, ils ne résistent pas à l'air libre; malgré les précautions prises pour les préserver, il arrive souvent qu'ils s'effritent ou même s'effondrent sous l'action des intempéries. Mais ces dégradations ont aussi d'heureuses conséquences; grâce à elles on peut, dans une certaine mesure, se faire une idée des couches qui ont été superposées sur la même surface et reconstituer dans ses états successifs l'histoire d'une décoration.

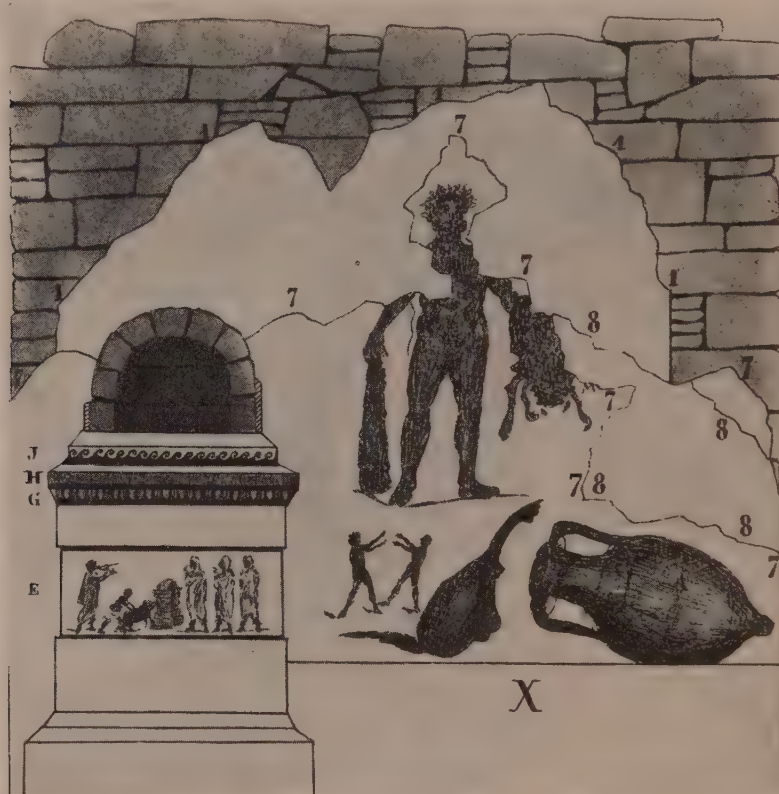
Les peintures murales de Délos n'ont pas de caractère véritablement artistique et les propriétaires n'attachaient pas à leur conservation d'intérêt particulier; lorsqu'elles étaient sales ou endommagées, on les recouvrait d'une nouvelle couche et on les refaisait. Cette opération devait naturellement être répétée assez souvent pour les peintures qui nous occupent et qui, placées sur le mur extérieur, étaient exposées à la fois aux intempéries et aux mille accidents de la rue. En fait M. Bulard a relevé à la même place jusqu'à douze enduits superposés. C'est naturellement un travail très minutieux de distinguer chacun de ces enduits, de déterminer, d'après les profondeurs variables des lacunes, à quelle couche appartiennent les surfaces apparentes, d'en rapprocher, le cas échéant, les fragments qui se sont détachés. Pour donner une idée à la fois de l'aspect sous lequel se présentent les monuments et de la méthode employée par M. Bulard, considérons une des décorations les plus intéressantes, celle dont le motif caractéristique est une grande figure d'Héraclès. Cette décoration orne l'entrée d'une maison du quartier du stade, quartier qui s'étend sur la côte orientale de l'île, c'est-à-dire du côté opposé au sanctuaire. On la voit ici telle qu'elle a été dégagée en 1912 par M. Plassart¹, après les travaux de consolidation indispensables. L'autel qu'on aperçoit dans le fond était disposé à droite de la porte dont la place se trouve dans la brèche ouverte par derrière. Il n'y a pas de niche au-dessus de l'autel, mais sur sa plateforme se reconnaissent les restes d'un abri en forme de voûte destiné à protéger la flamme du foyer dans l'intervalle des sacrifices. Les peintures couvrent les trois faces de l'autel ainsi qu'un grand pan de mur à sa droite, au-dessus d'une banquette aménagée le long de la maison. Huit couches avaient été successivement apposées, mais elles ne sont toutes conservées qu'à quelques rares endroits et sur des surfaces très réduites. Ailleurs, l'effondrement d'un ou de plusieurs enduits a découvert

1. Voir le rapport de M. Plassart dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, XL (1916), p. 175-207.



MAISON DU QUARTIER DU STADE, AUTEL ET PEINTURES MURALES
ETAT AU MOMENT DE LA TROUVAILLE

tantôt l'une tantôt l'autre des couches plus anciennes. On peut suivre sur la photographie le contour des couches apparentes au moment de la trouvaille et constater que l'épaisseur du revêtement varie suivant les endroits. Sur le haut du mur et sur le côté droit tous les enduits ont disparu, et la paroi est complètement dénudée. Dans la partie supérieure du revêtement tel qu'il se présente aujourd'hui les sept enduits plus récents se sont effondrés et la première couche subsiste seule ;



MAISON DU QUARTIER DU STADE,
AUTEL ET PEINTURES MURALES
ÉTAT DU SEPTIÈME ENDUIT

on y distingue une tête féminine et quelques autres motifs, mais les couleurs en sont tellement effacées qu'ils ne sont pas visibles sur la photographie. En bas, à droite, immédiatement au-dessus de la banquette, les deux jambes, qui sont les seuls restes d'un personnage se dirigeant vers la gauche, appartenaient au quatrième enduit. Mais c'est du septième que nous possédons l'ensemble le plus important, les scènes de l'autel, la grande effigie d'Héraclès, les deux petites figures de lutteurs, l'amphore et le jambon dont nous expliquerons plus loin la signification. Toutefois le coq à droite d'Héraclès ne fait pas partie de cette couche, non plus que l'anse peinte au-dessus de l'amphore ; ce sont des témoins du sixième enduit, et un

accident, survenu depuis la découverte, nous a même permis de connaître un peu plus complètement cet état de la décoration ; la partie médiane du corps d'Héraclès s'est détachée, et on voit maintenant à sa place un paon et une palme exécutés, en même temps que le coq, sur l'enduit précédent. L'examen minutieux, couche par couche, des peintures conservées dans les diverses habitations de l'île fait l'objet du premier volume de M. Bulard, sorte de *Corpus* dans lequel la description est constamment accompagnée de tous les documents photographiques et graphiques nécessaires¹.

Dans ce volume toute discussion sur l'interprétation des sujets est soigneusement écartée ; c'est à son second livre sur *La religion domestique* que l'auteur a réservé l'exposé de ses recherches en vue de l'identification des figures et le commentaire des scènes représentées. Ces peintures déliennes ne sont pas seulement, en effet, de



DÉCORATION D'UN AUTEL

SILVANUS, OFFRANDE DE L'ENCENS ET SACRIFICE DU PORC

curieux monuments archéologiques, ce sont aussi des documents d'histoire. Une analyse détaillée permet à M. Bulard de préciser le sens de chacune d'elles et, en rapprochant les résultats obtenus de ce qu'on sait par ailleurs sur l'histoire de Délos, il en tire des conclusions qui éclairent les conditions de vie d'une partie importante de sa population.

La scène la plus fréquente est celle dont nous reproduisons ici un bel exemple : devant un autel des personnages d'allure solennelle offrent un sacrifice ; auprès d'eux et plus ou moins étroitement associés aux officiants, d'autres personnages, vêtus d'un simple pagne et évidemment d'un rang inférieur, amènent un porc. Au premier abord les deux groupes de figures paraissent appartenir à la même scène, mais M. Bulard démontre que ce sont là deux cérémonies différentes simplement rapprochées par le peintre pour qui elles représentent les deux

1. La presque totalité des dessins et des peintures reproduits dans les volumes de M. Bulard sont l'œuvre de l'auteur lui-même qui joint à sa science d'archéologue et d'historien un remarquable talent artistique.

cérémonies principales du culte domestique. L'une est le sacrifice que le père de famille célèbre, à l'occasion du jour anniversaire de sa naissance, en l'honneur de son *Genius*; l'autre est l'offrande du porc au *Lar compitalis* par les serviteurs de la maison. En juxtaposant l'image de ces deux rites sur l'autel même où ils s'accomplissaient, le peintre réunissait dans la décoration du foyer l'ensemble de la *familia*.

La première de ces cérémonies, le sacrifice à l'occasion de l'anniversaire (*Natalis dies*), est fréquemment mentionnée par les poètes latins, et leurs allusions sont assez précises pour qu'on puisse en reconstituer le rituel et les phases. Elle est présidée



SCÈNE DE SACRIFICE, PEINTURE D'AUTEL

par le père de famille, dont les prières et les offrandes s'adressent à son *Genius*, c'est-à-dire à la divinité qui, de sa naissance à sa mort, veille sur chaque mortel et qui joue un peu le rôle de l'ange gardien; ses fils l'assistent dans cet acte de piété envers le dieu qui protège leur race. Le début d'une élégie de Tibulle (II,2) nous fait connaître les actes successifs de la cérémonie : « Prononçons les paroles consacrées : voici que *Natalis* s'approche de l'autel; assistants, hommes et femmes, veillez sur votre langue. Qu'on brûle dans le foyer un religieux encens, qu'on brûle les parfums que l'Arabe effémine envoie de son riche pays. Que le *Genius* assiste en personne au spectacle des honneurs qu'on lui rend, sa chevelure sacrée ornée de souples guirlandes; que des gouttelettes d'un nard pur découlent de ses tempes; qu'il se rassasie avec le gâteau et s'arrose de vin pur ». D'abord, les prières; puis l'offrande de l'encens; enfin, la libation. Les peintures déliennes nous fournissent justement

l'illustration de ces trois rites. Voici la prière : debout devant l'autel sur lequel brille la flamme, les deux orants, sans doute le père de famille et son fils aîné, prononcent gravement les paroles sacramentelles. Ailleurs c'est l'offrande de l'encens : dans la disposition des deux doigts rapprochés au-dessus de l'autel se reconnaît le mouvement de la main qui laisse tomber dans le feu une pincée d'aromate ; parfois la cérémonie s'accomplit au son du double chalumeau dont joue un musicien debout derrière l'autel, isolé des officiants pour marquer qu'il n'appartient pas à la famille et ne participe pas à l'offrande. Dans d'autres docu-



SCÈNE DES COMPITALIA, LE DÉPEÇAGE DU PORC

ments c'est la troisième partie de la cérémonie, la libation du vin pur, qui est représentée.

A première vue on éprouve quelque surprise à voir l'auteur chercher l'explication de ces peintures grecques dans les usages de la religion romaine. C'est qu'à cette époque (seconde moitié du ^{III}e et début du ^Ier siècle av. J.-C.) son port franc a fait de Délos une ville internationale où les « Romains », terme dont on désigne alors tous les Italiens, tiennent une place prépondérante. Or, à des détails dont la signification est incontestable, M. Bulard reconnaît des Romains dans les personnages de ses peintures : la tenue dans laquelle ils se présentent à l'autel, enveloppés dans la toga dont un pan recouvre la tête, est le *ritus romanus*, la tenue exigée par le rituel romain ; les chaussures montantes et munies de languettes sont le *calceus*, chaussure nationale du citoyen romain. Ce sont donc des Romains émigrés, des « trafiquants »

(*negotiatores*), comme les a appelés M. Hatzfeld¹, qu'a attirés à Délos l'importance des affaires et qui ont fait reproduire sur les murs de leurs maisons leurs cérémonies nationales, fidèlement célébrées à l'étranger. Le soin avec lequel sont exécutées ces décorations prouve la prospérité de leurs entreprises.

C'est également par les croyances romaines que s'explique la deuxième scène. A côté de l'offrande du maître à sa divinité tutélaire, voici l'offrande des serviteurs à la divinité qui, installée aux confins de la maison et de la rue, veille sur les abords de l'habitation, le *Lar compitalis*, le Lare du carrefour, différent mais très proche parent du *Lar familiaris* dont la demeure est à l'intérieur. Ce *Lar compitalis* était une fois par an, au jour des *Compitalia*, l'objet d'une fête dans laquelle les serviteurs tenaient une grande place; non seulement leur représentant était exceptionnellement autorisé, en cette circonstance, à sacrifier sur l'autel familial, mais les jeux et les réjouissances diverses qui suivaient le sacrifice devaient faire des *Compitalia*, particulièrement pour les membres d'humble condition de la colonie romaine, la principale fête de l'année. Nous savons par les inscriptions qu'il existait à Délos un collège de compitaliastes; sa fonction consistait vraisemblablement à organiser la fête et à la présider. Dans les peintures déliennes ce n'est pas l'acte même du sacrifice qui nous est montré, ce sont ses apprêts et ses suites. Parfois un serviteur apporte sur un large plateau les fruits et les prémices végétales qui plaisent au Lare, mais c'est le porc qui est l'offrande principale: majestueux dans son embonpoint, paré de bandelettes, faisant tinter à son cou la clochette, insigne des mâles chargés de guider le troupeau, il s'avance vers l'autel, poussé par ceux qui vont l'immoler. La place que tient sa masse imposante répond à l'importance de son rôle, rôle qui n'est pas moins grand dans la partie profane que dans la partie religieuse de la fête. En effet, de même que l'offrande du porc est l'acte essentiel de la cérémonie liturgique, la consommation de l'animal est un élément indispensable des réjouissances qui suivent. Sur la face d'un autel se voit le dépeçage de la tête; la hure de la bête est posée sur une table à trois pieds, et un serviteur est en train de la découper. Opération rituelle en même temps que ménagère; aussi l'instrument dont se sert le personnage chargé de ce soin est-il le couteau de sacrifice.

Aucune peinture ne nous montre le banquet qui réunissait sans doute les esclaves le jour des *Compitalia* et dont le porc sacrifié devait faire les frais, mais nous connaissons par plusieurs représentations l'exercice qui constituait probablement la partie la plus populaire de la fête, la lutte. La décoration reproduite en premier lieu nous en montre deux phases; sous la grande figure d'Héraclès les adversaires préludent par des feintes à l'engagement véritable; sur l'autel lui-même ils s'appréhendent et cherchent à se renverser. Ces figures de lutteurs réapparaissent fréquemment, et, M. Bulard arrive encore ici, par un examen attentif du costume, à préciser le caractère des personnages; les uns, qui portent sur le sommet de la tête une longue mèche flottante, sont des athlètes de métier, et il est remarquable qu'ils sont nus, suivant l'usage grec; les autres, qui sont sans doute des amateurs, portent autour des reins, conformément aux idées romaines qui réprouvent la nudité, le *limus*, sorte de pagne caractéristique du costume servile. Ces images nous offrent donc

1. Voir *Les trafiquants italiens dans l'Orient hellénique*, fasc. 115 de la Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, et, pour un résumé de l'histoire de Délos, la brochure de M. Pierre Roussel, *Délos* (Paris, Les Belles Lettres, 1925).

un exemple du compromis qui, dans les colonies romaines de l'étranger, ont dû se produire fréquemment entre coutumes nationales et coutumes locales.

A côté des lutteurs nous apercevons deux objets dont la présence s'explique par la destination ; ce sont les récompenses réservées au vainqueur : une amphore de vin et un énorme jambon. Ainsi le porc ne sert pas seulement à satisfaire les dieux et à nourrir les hommes ; il fournit encore un des prix décernés à l'athlète victorieux. On pourrait dire que c'est lui qui fait l'unité des divers épisodes des *Compitalia*.

En dehors de la célébration de l'anniversaire et de celle des *Compitalia*, les peintres déliens ont encore pris comme sujets les divinités qui se rattachaient, de plus ou moins loin, au culte domestique : Héraclès, dont l'image accueille le visiteur à l'entrée de l'habitation du quartier du stade qui nous a précédemment servi d'exemple, est une des plus souvent représentées ; sur l'autel dont nous avons décrit une partie des peintures, le décor est complété par la figure de Silvanus, dieu champêtre admis à cette place en raison de ses affinités avec le Lare. Ailleurs un beau buste de Sol, le Soleil, illustre la fidélité de ces Romains de l'étranger à une de leurs divinités nationales les plus anciennes.

La fidélité aux rites romains en plein pays grec, c'est bien là, en effet, le caractère dominant des cultes domestiques déliens tels qu'on peut les reconstituer par les peintures murales. C'est ce que M. Bulard met nettement en lumière : au point de vue religieux les Romains de Délos sont essentiellement conservateurs, et nous ne devons pas nous en étonner ; pour ces hommes entourés de populations orientales l'attachement à la tradition de Rome constituait un facteur de solidarité que les chefs de la colonie, soucieux de préserver sa cohésion, devaient soigneusement entretenir. C'est pourquoi les prescriptions du rituel romain sont rigoureusement observées, et même les détails du costume porté pour la cérémonie sont déterminés avec précision. On voit l'intérêt pour l'histoire morale de l'antiquité des conclusions auxquelles aboutit M. Bulard ; interprétées par sa science pénétrante, les peintures de Délos ne sont plus seulement une imagerie pittoresque grâce à laquelle nous évoquons les spectacles qu'ont vu périodiquement se dérouler les rues étroites de l'île : à certains jours le cortège du *pater familias* et de ses fils, drapés dans leurs toges, qui sortent avec une dignité solennelle de leur demeure et qui viennent, sur l'autel liminaire, sacrifier suivant l'us romain aux divinités tutélaires du foyer ; à d'autres jours, la troupe joyeuse des serviteurs qui entraînent en se bousculant le plus gros verrot du domaine dont ils se disputeront bientôt les dépouilles dans des concours d'athlétisme. Nous pénétrons un peu dans l'âme de ces Romains, fiers de leur origine, plus formalistes encore que ceux de Rome parce qu'en terre étrangère le formalisme religieux est, en même temps qu'un acte de piété, un lien



BUSTE DE SOL

FRAGMENT D'UN DISQUE EN STUC

national, mais condescendants pour leurs serviteurs indigènes qu'une fois par an, afin de se les attacher, eux aussi, par une sorte de lien sacré, ils admettent au même autel qu'eux.

On voit par ce résumé, dans lequel je suis obligé d'omettre les détails qui rendent si instructive la démonstration, comment les minutieuses analyses de M. Bulard jettent finalement sur la vie de la plus puissante des colonies étrangères à Délos une lumière qu'on n'attendait pas, tout d'abord, des productions d'un art aussi humble. Ces décorations murales, œuvres éphémères et de peu de valeur, sont en effet, à part le buste de *Sol*, qui est d'inspiration différente, académique pourrais-je



LES PRÉPARATIFS DU SACRIFICE, PEINTURE D'AUTEL

dire, d'authentiques créations de l'art populaire; elles relèvent d'une veine beaucoup plus spontanée que, par exemple, aux siècles précédents la peinture céramique. Le plan de son travail n'a pas amené M. Bulard à se placer spécialement à ce point de vue; mais les quelques indications qu'il donne en passant font entrevoir l'intérêt qu'offrirait l'étude des compositions déliennes considérées comme l'œuvre d'artistes tout à fait étrangers à la tradition classique. La contamination des thèmes, la juxtaposition naïve des figures décèlent la difficulté qu'éprouve le peintre à ordonner un ensemble ou, plus exactement, son indifférence à cet égard; mais ces lacunes sont compensées par son habileté à saisir les êtres vivants dans leur attitude la plus caractéristique et à les rendre en un contour parfois incorrect, mais très simple et très naturel. Voyez, par exemple, avec quelle

vérité est exprimée la gravité des officiants romains ! comme on sent bien la différence entre ces fils légitimes de Rome et leurs serviteurs, petites gens de sang mêlé ! quelle verve savoureuse dans le croquis du verrat qui ne veut pas être sacrifié ! Un des serviteurs le pousse, l'autre le pique avec une longue broche où sont déjà, par anticipation, enfilés des quartiers de viande de l'animal, mais le verrat refuse de bouger et oppose sa masse inerte et enrubannée aux efforts de ses bourreaux. C'est peut-être pourtant dans les figures de lutteurs que se révèle le mieux l'aptitude des décorateurs déliens à saisir et à rendre le mouvement : c'est un petit chef-d'œuvre que le groupe reproduit ici d'après une sépia due au plus



DEUX LUTTEURS, PEINTURE D'AUTEL

fidèles des interprètes, à M. Bulard lui-même. Nous assistons à la phase qui précède le combat ; les deux hommes s'observent, cherchant le moment favorable pour surprendre l'adversaire ; celui de gauche vient de faire un brusque mouvement en avant ; immédiatement celui de droite s'est rejeté en arrière et le voilà sur la pointe des pieds, en équilibre instable. Ces actions et ces réactions si rapides ont été pour toujours consignées par le peintre. Si notre imagination peut maintenant peupler la solitude délienne d'historiques fantômes, grâces en soient rendues aux obscurs ouvriers qui, durant les dernières années de sa prospérité, ont fixé sur les murs des maisons de Délos l'image de leurs habitants.

Complément à l'article sur :

UN PRÉTENDU PORTRAIT DE TALLEYRAND PAR GREUZE

Nous recevons la lettre suivante :

Paris, le 11 décembre 1927.

MON CHER DIRECTEUR,

L'article que j'ai donné dans le dernier numéro de la *Gazette des Beaux-Arts* demande un complément.

J'avais envoyé une reproduction du portrait de Saint-Omer à mon ami Salomon Reinach, en lui demandant quelle était la statue représentée sur le socle. Votre frère me répondit que c'était l'Hermès du Belvédère et il m'indiqua la référence: Bouillon, *Musée des antiques*. Cette identification avait d'autant plus d'intérêt qu'elle conduisait au nom de Bonaparte pour le personnage représenté. J'ai été heureux d'avoir l'autorité de l'auteur de l'*Apollo* pour m'aider à résoudre le problème que posait la toile du musée de Saint-Omer.

Recevez, mon cher Directeur, l'assurance de mes meilleurs sentiments,

G. LACOUR-GAYET.

BIBLIOGRAPHIE

Gabriel MILLET. — **Monuments de l'Athos. Les peintures.** Album gr. in-4 de 264 pl. Paris, Ernest Leroux, 1927.

En attendant le texte explicatif qui formera un fascicule à part et sera publié ultérieurement, M. G. Millet met à la disposition des byzantinistes un magnifique recueil de planches reproduisant les peintures de l'Athos qu'il a étudiées au cours de nombreuses missions scientifiques, avant et pendant la guerre. Il distingue parmi ces peintures l'œuvre de deux écoles bien tranchées : l'école macédonienne et l'école crétoise. La valeur artistique et archéologique de ces fresques est évidemment très diminuée du fait que presque toutes ont été à plusieurs reprises restaurées, retouchées, parfois même entièrement repeintes. Mais les retoucheurs ont respecté les compositions primitives que M. G. Millet croit pouvoir dater, au Protaton et à Chilandari, non plus du ^{xv}e siècle, comme il l'avait d'abord supposé, mais du ^{xiv}e siècle. Cette démonstration du savant byzantiniste jettera un jour tout nouveau sur cet ensemble de peintures encore mal connues et injustement dédaignées.

LOUIS RÉAU

Emile MALE, de l'Académie Française et de l'Académie des Inscriptions. — **Art et Artistes du Moyen Age**, 1 vol. Paris, Colin, 1927.

M. Émile Male réunit dans un joli volume des articles déjà parus dans nos grandes Revues. Mais qu'on se rassure : repris par l'auteur le plus exigeant pour lui-même, ils sont plus jeunes que jamais, et loin de composer un recueil amorphe, ils retracent une « évolution » magnifique, celle de l'Art chrétien en marche au Moyen Age, des églises de l'Auvergne et du Velay aux miniatures de Bourdichon, déjà touché par la Renaissance. Et puis, une unité magistrale est partout, dans la méthode de

l'enquête, dans la démarche de la pensée, dans la qualité rare du talent.

Les uns sont tournés vers le public, comme le chapitre initial sur *Les Aspects successifs de l'Art chrétien* où se résument les trois grands ouvrages qui ont fait la réputation universelle de M. Male, ou comme les savoureuses pages sur *Rodin interprète des Cathédrales gothiques*. Les autres ont été écrits pour les érudits : *L'Espagne arabe et l'art roman*, *L'Art gothique du midi de la France*, *Le Portail de Senlis et son influence*, etc. Ceux-ci enrichissent de nouveautés précises le trésor de nos connaissances archéologiques. Mais ici encore des dons heureux rapprochent les études les plus différentes. Les études d'intérêt général restent imprégnées du suc de la plus haute science. On la sent soudre sous chaque ligne. D'autre part les articles de critique savante sur un sujet restreint s'élargissent, spontanément, par le sens de la portée d'un fait et le pouvoir de comparer. Dans l'étude la plus limitée, comme *Le Portail de Senlis*, l'art multiple et vaste d'une époque affleure.

On retrouve d'ailleurs dans ce petit volume l'auteur qui a élevé en trois assises (bientôt quatre) aux Sources de l'Art chrétien un monument aussi ample et harmonieux qu'une cathédrale. C'est toujours l'immense érudition, qui a renouvelé notre connaissance d'un monde. Comme Viollet-le-Duc, comme Berthaux, historien de l'art de l'Italie méridionale, M. Male est de ceux qui remuent des mondes. Et il les fait revivre par son talent. Il y a ici comme dans les précédents ouvrages, une distinction sobre et une sorte de ferveur secrète. Elle n'a besoin ni d'épithètes ni de « style ». La pensée est égale aux choses, et l'expression égale à la pensée, simplement. Il faut un vigoureux effort pour se ressaisir, çà et là, par exemple quand M. Male, en nous rappelant que Michel Ange, subjugué avec toute la Renaissance par l'héroïsme antique,

eut une répugnance invincible à exprimer la douleur, veut oublier ce qu'il connaît mieux que personne, les poignantes Pietà de la fin (du Dôme de Florence, de Palestrina et Rondanini). Historien, archéologue, artiste, ne font qu'un ici, complices pour réunir des qualités presque opposées dans une harmonie supérieure.

RENÉ SCHNEIDER

Jules ROUSSEL. — **La Sculpture française.**

Époque romane. Paris, Éd. Albert Morancé, 1927. In-4, 35 p., 50 pl.

Le recueil de documents que M. J. Roussel, le nouveau directeur du Musée de Sculpture comparée du Trocadéro, publie sur la sculpture romane, constituera un excellent instrument de travail. C'est un de ces corpus de reproductions comme on en souhaiterait pour toutes les branches de l'archéologie. Les planches, d'une exécution parfaite, comme dans toutes les séries de documents d'architecture et de décoration éditées par M. Morancé, sont heureusement choisies et comme elles sont mobiles, il est loisible à chacun de les reclasser ou regrouper à son gré, suivant l'objet particulier de ses recherches.

LOUIS RÉAU

Marcel NICOLLE. — **La Peinture française au**

Musée du Prado. Paris, Librairie académique Perrin et C^{ie}, 1925, in-16 carré de XVIII-87 pp.

M. Marcel Nicolle est un de ces heureux travailleurs qui ne reculent pas devant les tâches les plus malaisées. Son mémorable catalogue du Musée de Nantes nous prouva jadis avec quelle autorité et quelle compétence il savait s'en acquitter. Son nouveau volume sur les peintures françaises du Prado continue cette tradition. Chargé par le *Patronato* du grand musée espagnol d'en classer la section française, il en a profité pour examiner de très près tout une série d'œuvres que ses prédécesseurs n'avaient étudiées qu'en passant.

Les Watteau du Prado avaient fait l'objet, il y a trois ans, d'une étude minutieuse publiée par M. Nicolle dans la *Revue de l'art ancien et moderne*. L'exposition du Paysage français nous a permis de les admirer à Paris, ainsi que quelques-uns des Poussin et des Claude.

Ces derniers sont bien connus des spécialistes, mais un connaisseur comme M. Nicolle a toujours quelque chose de nouveau à dire sur le sujet le plus rebattu, notamment sur l'attribution à Filippo Lauri des figures ornant les paysages de Claude Lorrain et sur l'authenticité de plusieurs des vingt peintures groupées sous le nom de Poussin. Notons aussi de fines observations sur les Rigaud et sur le groupe important des œuvres de Jean Ranc.

La plupart des œuvres anonymes sont des portraits, que M. Nicolle s'efforce d'identifier, avec beaucoup d'ingéniosité et une infinie patience. Il se plaint que nous n'ayons pas en France une collection vraiment représentative d'iconographie nationale et exprime le désir que le Musée de Versailles prenne l'initiative de la constituer. N'est-il pas injuste pour le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, dont la collection de portraits gravés, comprenant plus de soixante mille pièces est déjà un instrument de travail de premier ordre ? Au lieu de créer une nouvelle série, ne pourrait-on accroître encore cette collection, en adjoignant aux portraits gravés les photographies des portraits peints. Les catalogues de vente de ces trente dernières années en fourniraient plusieurs milliers à l'amateur assez patient pour en découper et en classer les planches.

SEYMOUR DE RICCI

Paul MARMOTTAN. — **Le Style Empire. Architecture et décors d'intérieurs**, t. IV. Paris, Contet, 1927. In-fol., 8 p. 40 pl.

Notre collaborateur M. Marmottan qui a travaillé plus que personne à la remise en honneur de l'art napoléonien dont il possède une connaissance approfondie vient d'enrichir la collection de documents d'art décoratif publiés par l'éditeur Contet d'un précieux album où sont reproduits en d'excellentes planches de fort beaux modèles du style Empire empruntés notamment à l'ancien hôtel Hosten construit par l'architecte Ledoux en 1792, à l'hôtel du célèbre ciseleur Gouthière, à l'hôtel Eynard de Genève, aux appartements du Corps Législatif. Les documents présentés d'une matière impeccable et précédés d'une substantielle

introduction qui les éclaire contribueront à la réhabilitation d'un style injustement décrié qui sait être tour à tour majestueux sans raideur et gracieux sans afféterie.

LOUIS RÉAU

Paul JAMOT. — **A. G. Perret et l'architecture du béton armé.** Paris, Vanoest, 1927. In-4, 97 p. 48 pl.

C'est une heureuse idée qu'a eue M. Paul Jamot de réunir en son volume abondamment illustré les remarquables études qu'il avait consacrées dans ces dernières années à l'œuvre des frères Perret et dont quelques-unes ont paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Jamais encore on n'avait fait ressortir avec autant de force la signification et la portée de la révolution architecturale qui, en substituant aux matériaux anciens : pierre, brique ou fer, un matériau nouveau, plus économique et plus ductile : le béton armé a renouvelé du même coup les formes et l'esprit de l'architecture ; révolution artistique aussi essentiellement française que l'impressionnisme en peinture, puisque le béton armé a été inventé en 1849 par un jardinier-rocailleux de Boulogne Joseph Monnier et que ses premières applications à l'architecture sont dues à l'architecte-entrepreneur Auguste Perret.

Par le raffinement d'un goût qui, pour s'être formé à l'école de l'art antique, n'en est pas moins sensible à toutes les hardiesses de l'art moderne, par la longue intimité et la sympathie agissante qui le lient non seulement au maître de l'œuvre, mais à ses collaborateurs habituels : Maurice Denis et Bourdelle, M. Paul Jamot était admirablement préparé à cette « Défense et illustration » d'une Renaissance architecturale encore méconnue et combattue. Il en suit pas à pas les progrès depuis la date cardinale de 1905 qui vit naître le garage de la rue de Ponthieu, première manifestation de la technique nouvelle, jusqu'à cet admirable projet pour la *Basilique de Sainte-Jeanne d'Arc* qui aurait enrichi Paris d'un chef-d'œuvre et que l'esprit de routine qui règne dans les milieux ecclésiastiques a fait malheureusement écarter. Quiconque lira avec l'attention qu'elles méritent les pages consacrées au *Théâtre des Champs-Élysées*, à l'*Église Notre-Dame*

du Raincy, cette « Sainte Chapelle du béton armé », à la *Tour d'orientation de Grenoble* qui jaillit du sol avec l'élégance svelte d'un minaret, sera contraint d'admirer les prodigieuses ressources d'une technique qui, mieux encore que l'architecture en fer, permet aux constructions modernes d'égaliser ou même de surpasser les prouesses les plus audacieuses des architectes gothiques. Contrairement au préjugé courant d'après lequel le béton armé ne se prêterait qu'à des constructions purement utilitaires, telles que des garages d'automobiles ou des hangars d'avions, ce matériau léger et quasi immatériel, soit nu soit vêtu de marbre, est peut-être le plus propre à rénover l'architecture religieuse et à en exprimer toute la spiritualité. Telle est du moins la conclusion qui se dégage du beau livre de M. Paul Jamot qui joint à la chaleur entraînante d'un plaidoyer la clarté lumineuse d'une démonstration scientifique.

LOUIS RÉAU

François FOSCA. — **Claude Monet.** (Cahiers de la Quinzaine). Paris. L'Artisan du livre, 1927. In-8, 100 p., 16 grav. dont 3 en quadrichromie.

Ce petit livre d'un des plus fins connaisseurs de l'art français contemporain est à notre avis l'étude la plus intelligente, la plus juste et la plus nuancée qu'on ait consacrée à l'œuvre de Claude Monet. L'auteur ne s'est pas contenté, comme ses devanciers, d'écrire une biographie anecdotique ou un panégyrique du peintre en lequel il voit avec raison l'incarnation la plus complète de l'Impressionnisme. Il marque et dose avec précision les influences successives : Corot, Turner, l'estampe japonaise qui ont contribué à la formation de Monet. Il analyse son métier prestigieux. Mais tout en rendant pleine justice à ses dons de peintre, il ne cache pas les faiblesses et les limites d'un art qui réduit tout à la sensation et sacrifie le permanent à l'éphémère. Il semble bien aujourd'hui que Cézanne ait mis le peintre des Nymphéas à son vrai rang, lorsqu'il disait dans une formule pleine de sens qui sert de conclusion à l'argumentation de M. Fosca : « Monet, ce n'est qu'un œil, mais quel œil ! ».

LOUIS RÉAU

BIBLIOGRAPHIE

DES

OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT L'ANNÉE 1927 (2^e PARTIE)¹

I. — GÉNÉRALITÉS — ESTHÉTIQUE LÉGISLATION

- ANCONA (P. d') et WITTEGNS (F.). *Antologia della moderna critica d'arte*. — Milano, Cogliati. In-8, 400 p., 22 l.
- BERENSON (B.). *Three essays in method*. — Oxford, Clarendon Press. In-8, 139 p., 133 fig., 42 sh.
- BERNARD (Émile). *L'esthétique fondamentale et traditionnelle*. — Paris, M. A. Bernard. In-4, 150 p., 50 fr.
- BLUMENREICH (L.). *Verzeichnis der Schriften M. J. Friedländers*. Vorw. W. BODE. — Berlin, de Gruyter. In-8, 96 p., 6 m.
- BOSCHOT (A.). *Entretiens sur la beauté*. — Paris, Plon. In-16, 236 p., 12 fr.
- CHABOT (Mgr A.). *Vers la beauté : aux jeunes. Impulsions et directions*. — Paris, Beauchesne. In-16, 176 p., 7 fr.
- Festschrift für Dr M. J. **Friedländer** zum 60. Geburtstage. — Leipzig, Seemann. In-4, 351 p., fig., 30 m.
- GRAEFFE (W.). *Art and labour*. — London, Daniel. In-8, 83 p., fig., 3 sh. 6 d.
- LAPCEYIC (D.). *La philosophie de l'art classique*. — Paris, Alcan. In-12, 124 p., 10 fr.
- LODGE (O.W. F.). *What art is*. — London, Hodder and Stoughton. In-8, 56 p., 2 sh.
- Julius **Meier-Graefe**. *Widmungen zu s. 60. Geburtstage*. — München, Piper. In-8, 168 p., 3 m. 50.
- MICHAUD (R.). *L'esthétique d'Emerson : la nature, l'art, l'histoire*. — Paris, Alcan. In-12, 158 p., 12 fr.
- MIOMANDRE (F. de). *La mode*. — Paris, Hachette. In-16, 5 fr.
(Notes et maximes.)

MIRABENT Y VILAPLANA (F.). *La estética inglesa del siglo XVIII*. — Barcelona, Ed. Cervantes. In-8. 272, p., 6 pes.

RAVA (G.). *L'estetica italiana dopo Croce : Marinetti, Gentile, . . Ferretti*. — Catania, Guaitolini. In-8, 24 p., 3 l.

ROSENTHAL (L.). *Visites artistiques*. — Paris, Delagrave. In-18, 232 p., 16 fr.

STOLFI (N.). *Codice della proprietà letteraria ed artistica*. — Firenze, Barbera. In-16, 360 p., 30 l.

SYDOW (E. v.). *Primitive Kunst und Psychoanalyse*. — Wien, internationaler psychoanalyt. Verlag. In-8, 182 p., pl., 8 m.

(Imago-Bücher, 10.)

THIEME (U.), BECKER (F.). *Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. v. H. VOLLMER. — Leipzig, Seemann. In-4, 21. Knip-Krügler, 601 p., 48 m.

VENTURI (A.). *Studi dal vero*. — Milano, Hoepli. In-4, xxiv-415 p., 285 fig., pl., 60 l.

II. — HISTOIRE — ARCHÉOLOGIE SITES D'ART

ARNDT (P.), LIPPOLD (G.). *Griechische und römische Porträts*. — München, Bruckmann. In-fol.

Lfg. 106-107 (Nos 1051-1070). 25 m.

BORDES (L.). *Vingt leçons d'histoire de l'art*. — Paris, J. de Gigord. In-16, xiii-330 p., 30 fig., 20 fr.

Cambridge (The) *ancient history*. Ed. by J. B. BURY, S. A. COOK, F. E. ADCOCK. — Cambridge University Press. In-8.

Vol. of plates. I. Prepared by C. T. SELTMAN, 395 p., fig., 25 sh.

1. On a indiqué, dans la mesure du possible, le prix fort des ouvrages en monnaie nationale (francs français et suisses, belgas, marks-or, pesetas, couronnes, lires, livres sterling, dollars, florins, etc.).

CLOUZOT (H.). Sculpteurs, architectes et décorateurs romantiques. — Paris, éd. « Trianon ». In-4, 10 pl., 336 p.
(Musée romantique, 2^e album.)

DAUDET (Léon). Écrivains et artistes. — Paris, Le Capitole, 101, rue de Sévres. In-12.

I. 256 p. (Rodin, Claude Monet, Léonard de Vinci...). Comprendra 5 vol. à 20 fr.

GARDNER (H.). Art through the ages. — London, Bell. In-8, 506 p., fig., 177 pl., 15 sh.

GUENNE (J.). L'art et la vie : portraits d'artistes. — Paris, M. Seheur. In-8, 300 p., 57 pl., 75 fr.

HAGEN (O.). Art epochs and their leaders. — London, Scribner. In-8, 322 p., 113 fig., 10 sh. 6 d.

Handbuch der Kunstwissenschaft. Hg. v. A. E. Brinckmann. — Wildpark-Potsdam, « Athenaeon ». In-4.

231. DROST (W.). Barockmalerei in den germanischen Ländern. H. 4 (p. 145-192, fig., 2 pl.).
232. HILDEBRANDT (H.). Die Kunst des 19-20 Jhdts. H. 5 (p. 177-221, fig., 1 pl.).

235. WEESE (A.). Skulptur und Malerei in Frankreich im 15-16. Jhd. H. 5, p. 177-220, fig., 2 pl., 2 m. 75. — 236. Barockmalerei in den romanischen Ländern, 1. PEVSNER (N.). Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko. 3. GRAUTOFF (O.). Die Malerei im Barock Zeitalter in Frankreich u. Spanien. 18 p., fig., 2 pl., chacun, 3 m. 30.

JEGLOT (C.). La vie de la Vierge dans l'art. — Paris, Bloud et Gay. In-8, 288 p., 72 pl., 160 fig., 45 fr.

KÖVÉS (T.). La formation de l'ancien art chrétien. — Paris, Vrin. In-8, 200 p., 31 fig., 30 fr.

LANZAC DE LABORIE (L. de). Saint Vincent de Paul. — Paris, Laurens. In-12, 64 p., 35 fig., 5 fr.

(L'art et les saints.)

MALE (E.). Art et artistes du Moyen Age. Paris, Colin. In-16, vi-328 p., 8 pl., 30 fr.

NATALI E VITELLI. Storia dell'arte. — Torino, Soc. tipografico-editrice nazionale. In-8.

III. 394 p., 276 fig.

PIJOAN (J.). History of art. — Barcelona, Salvat. In-4, 564 p., 52 pl., 60 pes.

SCHAEFFLER (K.). Die europäische Kunst im 19. Jhd. Malerei u. Plastik. — Berlin, Cassirer. In-4.

Lfg. 8-10 (fin), p. 81-318, fig., 18 m.

SINGLETON (E.). The collecting of antiquities. — London, Macmillan. In 8, 338 p., fig., 31 sh. 6 d.

STYGER (P.). Die altchristliche Grabeskunst. — München, Kösel u. Pustet. In-8, 123 p., 16 pl., 12 m.

VASARI. Le vite nell'edizione del MDL, a cura di C. Ricci. — Milano, Bestetti e Tuminelli. 4 vol. in-4, 200 l.

WILENSKI (R. H.). The modern movement in art. — London, Faber and Gwyer. In-8, 237 p., 32 pl., 12 sh. 6 d.

ZAGO (E.). Mezzo secolo d'arte. — Bologna, Cappelli. In-16, 220 p., fig., 9 l.

Classement par pays.

Allemagne.

BEHN (F.). Altgermanische Kunst. — München, Lehmann. In-8, 11 p., 40 pl., 3 m. 50.

ZUCKER (P.). Deutsche Barockstädte. — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, iv-32 p., 64 pl., 2 m. 20.

(Wissenschaft u. Bildung, 237.)

CHRISTOFFEL (U.). Augsburg. — Leipzig, Seemann. In-8, 182 p., 114 fig., 7 m.

Kunstdenkmäler v. Bayern. Hg. v. F. MADER. — München, Oldenburg. In-4.

III. FEULNER (A.), ROETTGER (B. H.). Bez. Amt Aschaffenburg. IX-167 p., 98 fig., 14 pl., carte, 16 m. — IV. Regierungsbezirk Niederbayern. 16. Stadt Landshut., mit ein. hist. Einleitung v. F. SOLLEDER. V-537 p., 12 pl., 109 fig., plan, 40 m.

Tag für Denkmalpflege u. Heimatschutz. Breslau, 1926. Tagungsbericht nebst Beiträgen zur Heimat und Kunstgeschichte Breslau u. d. Schlesischen Landes. — Berlin, Hackebeil. In-8, 243 p., 105 fig., 10 m.

BLASS (G.). Das Stadtbild von Darmstadt in seiner Entwicklung. — Mainz, Schneider. In-8, 49 p., 16 pl., 2 m.

FRECKMANN (K.). Fuldaer Barock in Werksteinprofilen. — Fulda, Fuldaer Actiendruckerei. In-8, vii-79 p., 34 fig., 28 pl., 4 m.

Kunstdenkmäler (Die) der Provinz Hannover. Hg. v. d. Prov. Kommission zur Erforschung... der Denkmäler d. Provinz. — Hannover, Schulze. In-4.

VI. Reg.-Bez. Aurich : 1-2. Stadt Emden... von H. SIEBER. XX-290 p., 187 fig., 31 pl., 18 m.

SILLIB (R.), LOBMEYER (K.), Heidelberg. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-8, v-150 p., pl., 4 m. 50.

(Stätten der Kultur, 36.)

HUBNER (P. G.). Wilhelmshöhe. — Berlin, Deutscher Kunstverlag. In-8, ii-63 p., 32 fig., pl., 4 m.

Angleterre.

JONES (S. R.). Touring England by road and byway. — London, Batsford. In-8, 140 p., 42 pl., 7 sh. 6 d.

HOME (G.), FOORD (E.). Mediaeval London. — London, Benn. In-8, 382 p., 20 pl., 18 sh.

Belgique.

HOLLAND (C.), JEAN DE METZ et DEBRAYE (H.). La Belgique. — Grenoble, Arthaud. 2 vol. in-8, pl., 90 fr.

(Les beaux pays.)

FRY (R.). **Flemish art**. A critical survey. — London, Chatto and Windns. In-8, 56 p., 31 fig., 6 sh.

Espagne.

BAILEY (Vernon Howe). **Visions d'Espagne**. Introduction d'O. AUBRY. — Grenoble, Arthaud. 2 vol. in-4, 69 pl., 300 fr.

— Little known towns of Spain. — New-York, Helburn. In-8, 16 p., 67 pl., 15 dol.

Catálogo monumental de España. — Madrid, Min. de Instrucción pública y Bellas Artes. In-4.

GOMEZ MORENO (M.). Provincia de León. 2 vol., 585 p., 622 pl., carte, 20 pes.

BÉCQUER (G. A.). **San Juan de los Reyes**. Madrid, F. I. Figueroa. In-8, 104 p., 3 pes. 50.

CANTOS (A.). **Toledo...** Prologo de S. Camarasa. — Toledo, R. G. Menor. In-8, 45 p., 11 fig., 2 pes.

France.

AUBERT (M.), HAUTECŒUR (L.), RÉAU (L.). **Les richesses d'art de la France**. — Paris-Bruxelles, Vanoeest. In-4.

Bourgogne : La sculpture par M. AUBERT. I-IV, pl., I-18. Le fasc. 40 fr.

HURLIMANN (H.). **La France, architecture et paysages**. Introd. de P. Valéry. — Paris, Calavas. In-4, XL p., 304 fig., 175 fr.

(Orbis terrarum.)

MARMOTTAN (P.). **Style Empire : architecture et décors d'intérieurs**. — Paris, Contet. In-fol., 8 p., 40 pl., 150 fr. (1^{re} série.)

MONTANDON (R.). **Bibliographie générale des travaux paethnologiques et archéologiques** (époques préhistorique, protohistorique et gallo-romaine). — Paris, Leroux. In-8.

III. 366 p., 2 cartes, 40 fr.

WEESE (A.). **Skulptur und Malerei in Frankreich im xv-xvi. Jh.** — Wildpark-Potsdam, « Athenaion ». In-4, 220 p., fig., 9 pl., 18 m. 65.

(Handbuch der Kunstwissenschaft.)

FARGES (L.). **La Haute Auvergne**. — Aurillac, Union sociale de la Haute-Auvergne. In-4, 174 pl., 45 fr.

PRAVIEL (A.). **La Côte d'Argent**. La côte et le pays basque, le Béarn. — Grenoble, Arthaud. In-4, 180 fig. et pl., 27 fr.

(Les beaux pays.)

BANÉAT (P.). **Le département d'Ille-et-Vilaine : histoire, archéologie, monuments**. — Rennes, Larcher. In-8.

I. 576 p., 162 fig., 280 fr. (Comprendra 4 vol.)

FLORANCE (E. C.). **L'archéologie préhistorique, protohistorique et gallo-romaine en Loir-et-Cher**. — Beaugency, imp. Duguet, 1926. In-8.

IV. 1. 663 p., carte.

MAUCLAIR (C.). **Le Mont Saint-Michel**. — Grenoble, Arthaud. In-8, fig., 18 fr. (Sites et monuments.)

PÉQUART (M. et S.-J.) et LE ROUZIC (Z.). **Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan**. Préface de C. Jullian. — Paris, Berger-Levrault et A. Picard. In-8, 108 p., 138 fig., 70 calques, plans, 150 francs.

Paris in a nutshell. — Paris, Ed. Vendôme, 338, rue Saint-Honoré. In-16, 80 p., 36 fig., 10 fr.

Paris vu en quatre jours. Versailles. — Paris, Guilmin. In-16, 64 p., plans, 5 fr. (Ed. française, anglaise, allemande.)

BOISSON (M.). **Coins et recoins de Paris**. — Paris, Bossard. In-8, 364 p., 45 fig., 24 fr.

ROBIQUET (J.). **Les vieux hôtels du Marais et du quartier Saint-Paul**. — Paris, Hachette. In-16, fig., 6 fr. (Pour connaître Paris.)

GIRAUD (H.), IGOLEN (J.), **Pernes**, ancienne capitale du Comtat Venaissin. — Paris, Champion. In-4, 160 p., 48 pl., 140 fr.

CLOUZOT (H.). **L'art du Poitou**. — Paris, E. de Boccard. In-8, 86 p., 10 pl., 15 fr. (Les arts français.)

DERÈME (T.). **Toulouse**. — Paris, Emile-Paul frères. In-8. (Le portrait de la France.)

VIVIER (R.). **La Touraine artistique**. — Tours, Deslis, 1926. In-8, 163 p., pl.

STEIN (H.). **Versailles**. — Paris, Vizzavona. In-8, 50 p., 64 pl., 30 fr.

Grèce.

BACK (F.). **Körper und Rhythmus**. Griechische Bildwerke. — Leipzig, Teubner. In-4, 8 p., 52 fig., 4 m.

DE RIDDER (A.), DEONNA (W.). **Art in Greece**. — London, Kegan Paul. In-8, 375 p., fig., 21 pl., 21 sh.

PERILLA (F.). **Le mont Athos : son histoire, ses monastères...** — Paris, Danguin. In-4, xvi-192 p., 30 pl., 180 fr.

EVANS (A.). **The palace of Minos**. — London, Macmillan. In-1.

II. Fresh light on origins and external relations... fig., plans, 6 l. 6 sh.

Italie.

WÄTZOLDT (W.). **Das klassische Land**. Wandlungen d. Italiensehnsucht. — Leipzig, Seemann. In-8, 315 p., 146 fig., 15 m.

PACE (B.). **Camarina**. Topografia, storia, archeologia. — Catania, Guaitolini. In-8, 165 p., 69 fig., 2 cartes, 40 l. (Sicilia antiqua.)

LIBERTINI (G.). **Centuripe**, una città ellenistico-romana di Sicilia. — Catania,

- Guaitolini. In-4, xii-186 p., 77 pl., carte, 180 l.
(*Sicilia antiqua.*)
- GAUTHIEZ (P.). **Florence.** — Grenoble, Arthaud. In-4, 169 fig., 15 pl., 27 fr.
(*Les beaux pays.*)
- LANDUCCI (L.). A **Florentine** diary from 1450 to 1516 continued... till 1542, with notes by Jodoco DEL BADIA. Transl. by A. de Rosen Jervis. — London, Dent. In-8, 308 p., 10 pl., 7 s. 6 d.
- BERTARELLI (A.), MONTI (A.). Tre secoli di vita **milanese** nei documenti iconografici (1630-1875). — Milano, Hoepli. In-4, xvi-870 p., 610 fig., 28 pl., 400 l.
(*Opere monumentali.*)
- DELLA CORTE. **Pompéi** : les nouvelles fouilles (maisons et habitants). — Paris, les Belles-Lettres. In-8, fig., 12 fr.
(*Coll. d'Etudes anciennes.*)
- BEYER (O.). Die Katakombenwelt. [**Rom**]. — Tübingen, Mohr. In-8, viii-153 p., 31 pl., 17 fig., 9 m.
- CAGNAT (R.). En pays **romain**. — Paris, E. de Boccard. In-16, 387 p., 15 fr.
(*Etudes d'histoire et d'archéologie.*)
- LOEVINSON (E.). **Roma** israelitica. Wanderungen eines Juden durch d. Kunststätten **Roms**. — Frankfurt a. M., Kauffmann. In-8, vii-307 p., 16 pl., 10 m.
- LORENZETTI (G.). **Venezia** e il suo estuario : guida storico-artistica... — Milano, Bazzani. In-16, 1000 p., 22 plans, 60 fig., 96 pl., 50 l.
- Roumanie.**
- OPRESCU (G.). Tarile române vazute de artisti francezi. — Bucuresci, Cultura nationala, 1926. In-4, 77 p., 80 pl.
- Suisse.**
- MONNERAT (P.). Le vieux **Landeron**, 1326-1926. — Landeron, W. Henry. In-8, 111 p., 38 fig., 4 fr. 50 suisses.
- VIOLLIER (D.). Carte archéologique du canton de **Vaud**, des origines à l'époque de Charlemagne. — Lausanne, Rouge. In-4, xxii-431 p., carte, 4 pl.
- Asie.**
- SPELEERS (L.). Les arts de l'**Asie antérieure** ancienne. — Bruxelles, Delattre. 1926. In-4, 235 p., pl.
- HOBSON (R. L.). **Chinese** art. — London, Benn. In-8, 15 p., 100 pl., 30 sh.
Ed. française. — Paris, Lévy. 200 fr.
- COOMARASWAMY (A. K.). History of **Indian** and Indonesian art. — London, Goldston. In-4, 295 p., 128 pl., 9 cartes, 2 l. 10 sh.
- BORDEAUX (H.). Le visage de **Jérusalem**. Aquarelles de Pierre VIGNAL. — Grenoble, Arthaud. In-4, 152 pl., 160 fr.
- Afrique.**
- IVRAY (J. d'). Promenades à travers **Le Caire**. — Paris, Peyronnet. In-4, 28 pl., 850 fr.
- CHAMPION (P.). Le **Maroc** et ses villes d'art. — Paris, Laurens. In-8, 308 p., 227 fig., 5 plans, 36 fr.
- Manuel d'art **musulman**. — Paris, A. Piccard. In-8.
MIGEON (G.). Les arts plastiques et industriels. II. 460 p., 262 fig., 50 fr.
- HARDY (G.). L'art **négre** : l'art animiste des noirs d'Afrique. — Paris, Laurens. In-8, 172 p., 24 pl., 21 fr.
(*Art et religion.*)
- SCHIAPARELLI (E.). La tomba intatta dell'architetto Chanella. Necropoli di **Tebe**. — Torino, Chiantore. In-fol., viii-190 p., 174 fig., 46 pl., 350 l.
(*Relazione sui lavori della missione archeologica italiana in Egitto, 1903-1920, II.*)
- Amérique.**
- HOUSSEY (F. B.) A Canadian art movement. — London, Macmillan. In-8, 221 p., 12 pl., 8 sh. 6 d.
- III. — ARCHITECTURE — ART DES JARDINS — GÉNÉRALITÉS
- ANDERSON (W. J.), SPIERS (R. P.). The architecture of ancient **Greece**. Revised... by W. B. DINSMOOR. — London, Batsford. In-8, 241 p., fig., 65 pl., 2 cartes, 21 sh.
— The architecture of ancient **Rome**. Revised... by Th. ASHBY. — London, Batsford. In-8, 202 p., fig., 92 pl., carte, 21 sh.
- AZÉMA (L.). Documents d'architecture contemporaine. — Paris, Vincent. In-4.
1^{re} série, 54 pl., 130 fr.
- BRIGGS (M. S.). The architect in history. — Oxford University Press. In-8, 400 p., fig., 28 pl., 10 sh.
- Ciment-roi (Le)... : ossatures, formes, décors. — Paris, Librairie de la Construction moderne. In-4, 60 pl., 100 fr.
(*Albums modernes.*)
- Concours d'architecture pour l'édification d'un palais de la Société des Nations... Rapport du jury, liste des prix et plans. — Genève, « Rotogravure. » In-4, iv-63 p., 5 fr. suisses.
- FADER (E.). Auf dem Wege zum neuen Baustil. — Berlin, Ernst. In-8, 71 p., 15 fig., 4 m.
- HILBERSEIMER (L.). Internationale Neu-Baukunst. — Stuttgart, Hoffmann. In-4, 48 p., 110 fig., 4 m.
(*Die Baubücher, 2.*)
- Jardins et cottages. — Paris, Librairie de la Construction moderne. 2 vol. in-4, 480 p., 450 fig., 250 fr.

KANDINSKI (W.). Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse d. malerischen Elemente. — München, Langen, 1926. In-8, 195 p., 102 fig., 25 pl., 15 m. (Bauhausbücher, 9.)

KHARACHNICK (W.). Quelques problèmes d'urbanisme. — Paris, Dunod. In-8, 72 p., 17 fig., 8 fr. 75.

LÉON PERALTA (A.). La moderna ciencia del urbanismo. — Madrid. imp. Municipal, 1926. In-4, xxxii-79 p., 5 pes. (Memorias premiadas por el Exo. Ayuntamiento di Madrid.)

MELANI (A.). L'ornamento nell'architettura. — Milano, Vallardi. 3 vol. in-4, 1725 p., 1449 fig., 550 l.

PLATZ (G. A.). Die Baukunst der neuesten Zeit. — Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 608 p., fig., 25 pl., 40 m.

RUSSELL (A. L. N.). Architecture. — London, Chatto and Windus. In-4, 266 p., fig., 16 pl., 7 sh. 6. d.

SCHULZE (K. W.). Der Ziegelbau. — Stuttgart, Wedekind. In-4, 202 p., fig., 7 m. 50. (Architektur der Gegenwart, 4.)

SELLIER (H.), BRUGGEMAN (A.). Le problème du logement : son influence sur les conditions de l'habitation et l'aménagement des villes. — Paris, les Presses Universitaires de France. In-8, xii-180 p., 20 fr.

Classement par pays.

Allemagne.

HALLBAUM (F.). Der Landschaftsgarten. Sein Entstehen und seine Einführung in Deutschland durch F. L. von Skell, 1750-1823. — München, Schmidt. In-4, 272 p., 126 fig., 19 m.

HOFFMANN (R.). Das Marienmünster zu Ettal im Wandel der Jahrhunderte. — Augsburg, Filser. In-4, ix-159 p., fig., XLVIII pl., 15 m.

WELLMER (H.). Das Lichtenberger Schloss. Beitrag v. F. BEHN. — Mainz, Schneider, 1926. In-8, 48 p., 10 fig., 16 pl., 2 m.

SCHMALTZ (K.). Die Kirchenbauten Mecklenburgs. — Schwerin, Bahn. In-8, 96 p., 56 fig., 7 m.

SGHULTZE-NAUMBURG (P.). Saaleck. Bilder von meinem Hause u. Garten in der Thüringer Landschaft. — Berlin, « Gartenschönheit. » In-4, 72 p. fig., 4 m. (Bücher der Gartenschönheit, 9.)

HEUBACH (H.-H.). Geschichte des Schlossbaues in Thüringen 1620-70. Begleitwort : P. WEBER. — Iena, Fischer. In-8, vi-221 p., 17 fig., 4 pl., 9 m. (Beiträge zur Kunstgeschichte Thüringens, 4.)

NEUKIRCH (A.). Kloster **Wienhausen**. —

Wienhausen, Niedersächs. Bild-Archiv. In-8, 20 p., 12 pl., 4 m. (Norddeutsche Kunstbücher, 4.)

Angleterre.

BUDDEN (C. W.). **English** gothic churches, the story of their architecture. — London, Batsford. In-8, 145 p., fig., 43 pl., 7 sh. 6 d.

TIPPING (H. A.). **English** homes. — London. « Country Life ». In-4.

Period III. Vol. II Later Tudor and early Stuart (1558-1649), 423 p., 521 fig., 31. 3 sh.

LAW (E.). King Henry VIII, s. newe wyne seller at **Hampton Court**, build in 1535. cleared and revealed in 1927. — London, Bell. In-8, 29 p., fig., 2 sh.

The IVth volume of the Wren Society. **Hampton Court** palace, 1689-1702. Original drawings from the Sir John Soanes Museum and All Souls Collections. — Oxford, University Press. In-4, 80 p., 46 pl.

Autriche.

THIEL (V.). Die Landesfürstliche Burg in **Graz** und ihre historische Entwicklung. — Graz, Moser. In-4, viii-72 p., 33 pl., 12 m.

(Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks und Kärntens, 3.)

Belgique.

VELGE (H.). La collégiale des SS. Michel et Gudule à **Bruxelles**. — Bruxelles, Dewit, 1926. In-4, 390 p., pl.

BARBOTIN (J.). Habitation **flamande**. — Paris, Massin, In-4, 40 pl., 75 fr. (L'art régional.)

Espagne.

HUIDOBRO SERNA (L.). Santuario de N. S. la Real y Antigua de Gamonal (**Burgos**). — Lerida, Mariana, 1926. In-8, 100 p., 33 pl., 5 pes.

GARCIA CHICO (E.). Los templos **riosecanos**. — Valladolid, V. Montero. In-16, 20 p., 50 fig., 2 pes. (El arte en Castilla.)

ANGOSO (A.). L'**Espagne** architecturale et monumentale. **Salamanque**. — Paris, Sinjon. In-4, 50 pl., 110 fr.

VIDAL RODRIGUEZ (M.). El pórtico de la Gloria de la catedral de **Santiago**. — Santiago, « El Eco franciscano », 1926. In-4, 142 p., 28 pl., 15 pes.

AGUILAR CUADRADO (R.). La catedral de **Sigüenza**. — Barcelona, J. Thomas. In-16, 32 p. 48 fig., 2 pes. (El arte en España, XX.)

France.

BAYET. Les châteaux de **France**. — Paris, Hachette. In-8, 85 fig., 3 fr. 50. (Encyclopédie par l'image, 28.)

EBERLEIN (H. D.), RAMSDELL (R. W.). Small manor houses and farmsteads in France. — Philadelphia, Lippincott, 1926. In-8, 323 p., fig., 15 doll.

SAINT-SAUVEUR (H.). Châteaux de France. — Paris, Massin. In-fol.

VII. Bourgogne, 40 pl., 112 fr. 50.

VIRETTE (J.). Choix de villas françaises. — Paris, Sinjon. In-4, 48 pl., 90 fr.

COLOMBE (Q.). Le palais des papes d'Avignon. — Paris, Laurens. In-8, 120 p., 49 fig., 3 plans, 6 fr.

(Petites monographies des grands édifices de la France, 43.)

DUMÉRIL (E.), LESPINASSE (P.). Une abbaye cistercienne du Comminges: Bonnefont. Etude archéologique des restes. — Saint-Gaudens, Abadie, 1926. In-4, 70 p., pl.

GODARD (O.). Jardins de la Côte d'Azur. — Paris, Massin. In-4, 44 pl. 150 fr.

SALOMON (E.). Les châteaux historiques du Forez et des enclaves... qui ont formé le département de la Loire. — Hennebont (Morbihan), imp. Méhat, 1926.

III. In-4, 361 p., fig.

TERRASSE (Ch.). L'art des châteaux de la Loire. — Paris, la Renaissance du Livre. In-8, 170 p., 24 pl., 15 fr.

(A travers l'art français.)

LINCKENFELD (E.). Les stèles funéraires en forme de maison chez les Médiomatriques et en Gaule. — Paris, « Les Belles-Lettres ». In-4, v-160 p., 30 fig., 10 pl., 25 fr.

(Publ. de la Fac. des Lettres de Strasbourg.)

LABANDE (L.-H.). Le château et la baronnie de Marchais. — Paris, Champion. In-4, 250 p., 52 pl., 400 fr.

QUENEDEY (R.). La Normandie. Calvados. Recueil d'architecture civile du x^ve au xvi^e s. — Paris, Contet. In-fol., 70 pl.

(Les provinces de l'ancienne France, 2^e série.)

MAZÉ (J.). L'hôtel de Brienne et le couvent de Saint-Joseph. (Ministère de la Guerre.) — Paris, Champion. In-12, 109 p., 6 pl., 15 fr.

PETROCOCHINO (J.). Villas choisies autour de Paris. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 75 fr.

ALGOUD (H.). Mas et bastides de Provence. — Marseille, F. Detaille. In-4, 160 p., 200 fig., 130 fr.

VALADY (Marquis de). Les châteaux de l'ancien Rouergue. — Rodez, Carrère. In-4, 600 p., 22 pl., 200 fr.

HASAK (M.). Das Münster Unserer Lieben Frau zu Strassburg im Elsass. — Berlin, Hackebeil. In-4, 224 p., fig., 20 pl., 80 m.

DANIS (R.). La première maison royale de Trianon. 1670-1687. — Préface de P. de NOLHAC. — Paris, Morancé. In-4, 44 p., 15 pl., 50 fr.

Hollande.

BRANDES (G.). Neue hollaendische Baukunst. — Bremen. In-4, 71 p., 65 fig., 3 m. 30.

Italie.

Architettura minore in Italia. — Torino, Crudo. In-4.

Roma. II. 9 p., 181 pl., 110 l.

(Associazione artistica fra i cultori di architettura.)

SECCHI (L. L.). Edifici scolastici italiani primari e secondari... Prefazione dell'ing. G. FERRINI. — Milano, Hoepli. In-8, xvi-228 p., 71 fig., 52 pl., 60 l.

(Biblioteca tecnica.)

GAVINI (J. C.). Storia dell'architettura in Abruzzo. — Milano, Bestetti e Tumminelli. 2 vol. in-4, 800 p., 960 fig. 400 l.

Chiese (Le) di Bologna. — Bologna, Zanichelli. In-16, fig., 13 l. 50.

GIULINI (G.). La piazza del duomo di Milano. Con una appendice... dell'architetto G. Rocco. — Milano, Libreria editrice milanese. In-16, 160 p., 32 fig., 16 l.

RIVOSECCHI (M.). La basilica di Tolentino. — Firenze, Alinari fratelli. In-16, 75 p., 64 pl., 6 l.

SALMI (M.). L'architettura romanica in Toscana. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-8, 320 pl., 350 l.

Pologne.

STRZYGOWSKI (J.). Die Holzkirchen in der Umgebung von Bielitz-Biala. — Posen, Deutsche Bucherei. In-8, vii-47 p., 39 fig., 5 m. 10.

(Ostdeutsche Heimatbücher, 2.)

Suède.

WOLLIN (N. G.). Drottningholms Lustträdgård och park. — Stockholm, Bröderna Lagerströms. In-4, 372 p., 129 fig.

Suisse.

OBERST (J.). Die mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz. — Zürich, O. Füssli. In-4, 178 p., fig.

Yougoslavie.

IVEKOVIC (C.). Dalmatiens Architektur und Plastik. — Wien, Schroll. In-fol., 60 p., 126 fig., 320 pl.

Asie.

HAVELL (E. B.). Indian architecture... from the first Mohammedan invasion

to the present day. — London, Murray.
In-4, 282 p., 130 pl., 42 sh.

BOURRILLY (J.), LAOUST (E.), Stèles funéraires marocaines. — Paris, Larose.
In-4, 124 p., 59 pl., 40 fr.
(Hesperis, III.)

Amérique.

Album de **Mexico** monumental. — Mexico.
« Excelsior. » 1926. In-4, 176 p.

Classement par artistes.

Breslauer (A.). Ausgeführte Bauten, 1897-1927. Einl. W. v. BODE'S. Unter Mitarb. v. H. SCHMITZ. — Berlin, Bard. In-4, 73 p., 100 pl., 36 m.

MORPER (J. J.). Der Prager Architekt J. H. Mathey (Matthaeus Burgundus) Studien zur Geschichte der Prager Barock. — München, Callwey. In-4, III, 130 p., 78 fig., 15 m.

JAMOT (P.). A.-G. **Perret** et l'architecture du béton armé. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 104 p., 48 pl., 120 fr.

LOUKOMSKI (G. K.). Jacques **Vignole**, sa vie, son œuvre. Préface de A. MAUREL. — Paris, Vincent. In-8, 92 p., 123 pl., 90 fr.

(Les grands architectes.)

Baukunst, Bau-u. Raumkunst: Schweizer Architekten. — Zürich, Augustin u. Herzog. In-4.

Bd. I. Architekt Oskar **Walz**. Zürich. IV-31 p., fig., 4 pl., 3 fr. suisses.

IV. — SCULPTURE

BACHMANN (W.). Felsreliefs in Assyrien, Bawian, Maltai und Gundük. — Leipzig, Hinrich. In-4, VIII-40 p., 26 fig., 33 pl., 65 m.

(Wiss. Veröffentlichungen d. Deutschen Orient-Gesellschaft, 52.)

DELBRÜCK (R.). Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler. — Berlin, de Gruyter. In-fol.

Lfg. 3, 2 p., 10 pl., 35 m.

(Studien zur spätantiken Kunstgeschichte, III, 3.)

DURAN (F.). La escultura medieval catalana... — Madrid, R. C. Raggio. In-8, 237 p., 81 fig., 6 pes. 50.

Escultura (La) de los capiteles españoles: serie de modelos labrados del siglo VI al XVI, con un breve estudio por M. STAPLEY DE BINE y un prologo por A. KINGSLEY PORTER. — Madrid, ed. « Voluntad », 1926. In-4, 40 p., 261 pl., 30 pes.

(Collección de arte.)

GARDNER (S.). English gothic foliage sculpture. — Cambridge University Press. In-8, 56 p., 112 pl., 7 sh. 6 d.

KOSTER (A.). La sculpture décorative: documents d'art ancien des origines à la fin du XVI^e s. — Paris, Calavas. In-4, XL-320 p., 643 fig., 250 fr.

LANGLOTZ (E.). Frühgriechische Bildhauerschulen. — Nürnberg, Frommann. In-8, 203 p., 100 pl., 75 m.

LAWRENCE (A. W.). Later Greek sculpture, and its influence on East and West. — London, Cape. In-8, 158 p., 112 pl., 25 sh.

LOZANO (J. M.). Curso breve de escultura. — Albacete, « Minerva », 1926. In-8, 130 p., 2 pes.

MARCEL-REYMOND (Ch.). La sculpture italienne. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 60 p., 64 pl., 36 fr.

(Bibliothèque d'histoire de l'art.)

MÖHLE (H.). Der romanische Bildhauerschule des Bamberger Domes und ihre Beziehungen zur Malerei. — Strassburg, Heitz. In-8, VIII-112 p. fig., 12 pl., 16 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 248.)

PAFFENDORF (L.). Südbelgische Kriegerfriedhöfe. Eingel. v. P. CLEMEN. — Berlin,ontosverlag. In-4, 71 p., 103 fig., 10 m.

ROBINSON (D. M.). Roman sculptures from Colonia Caesarea (Pisidian Antioch). — New-York, The College art of association of America. In-8, 69 p., 128 fig.

SAUERLANDT (M.). Kleinplastik der deutschen Renaissance. — Königsten im Taunus, Langewiesche. In-4, 110 p., 102 fig., 3 m. 30.

TURNER (L.). Decorative plasterwork in Great Britain. Introd. by A. T. BOLTON. London, Country Life. In-4, 271 p., 348 fig., 1 pl., 3 l. 3 sh.

ULRICH (A.). Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen vom Ende des 16 Jh. bis gegen 1870. — Königsberg, Gräfe u. Unzer. In-4.

II. 3-4 p. 129-256, fig., 8 pl., 15 m.

WALSTON (Ch.). Notes on Greek sculpture. — Cambridge University Press. In-8, 23 p., 26 fig., 3 sh. 6 d.

Classement par artistes.

SARRADIN (E.). **Carpeaux**. — Paris, Rieder. In-8, 64 p., 40 pl., 16 fr. 50.

CONSTABLE (W. G.). John **Flaxman**, 1755-1826. — University of London Press. In-8, 128 p., 31 pl., 10 sh. 6 d.

KÜHN (A.). Der Bildhauer Hermann **Halber**. — Zürich, Orell Füssli. In-4, 23 p., 36 pl., 11 m. 20.

(Monographien zur Schweizer Kunst, 2.)

RÉAU (L.). Une dynastie de sculpteurs au XVIII^e s.: les **Lemoyne**. — Paris, Les Beaux-Arts. In-4, VIII-248 p., 136 fig., 125 f.
(L'art français.)

- STEINMANN (E.), WITTKOWER (R.). **Michelangelo**-Bibliographie, 1510-1926. — Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. In-4, XXVI-523-4 p., pl., 150 m.
(Remische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, I.)
- WERTH (L.). Chana **Orloff**. — Paris, Crès. In-4, 45 fig., 50 fr.
- RIOTOR (L.). **Rodin**. — Paris, Alcan. In-8, 144 p., 16 pl., 15 fr.
(Art et esthétique.)
- LUDOVICI (A. M.). Personal reminiscences of A. **Rodin**. — Philadelphia, Lippincott, 1926. In-8, 215 p., fig., 3 doll.
- HIRSCH (G.). J. G. **Winterstein**, 1743-1806. Ein fränkischer Bildhauer d. 18. Jhdt. — Strassburg, Heitz. In-8, VII-119 p., 13 pl., 15 m.
(Studien z. deutschen Kunstgeschichte, 241.)
- V. — PEINTURES — DESSINS
MOSAÏQUES — VITRAUX
GÉNÉRALITES
- BELL (C.). Landmarks in XIX th. Century painting. — London, Chatto and Windus. In-8, 214 p., 20 pl., 10 sh. 6 d.
- BLAKE (V.). Drawing for children and others. — Oxford University Press. In-8, 163 p., 43 pl., 6 sh.
- BLANCHOT (I.-L.). Les étapes de la peinture : technique et tendances. — Paris, Gauthier-Villars. In-8, 134 p., 15 fig., 12 fr.
- BODKIN (Th.). The approach to painting. — London, Bell. In-8, 192 p., 24 pl., 7 sh. 6 d.
- BRIÈRE-MISME (M^{me} C.). La peinture hollandaise. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 60 p., 64 pl., 36 fr.
(Bibliothèque d'histoire de l'art.)
- CARUS (C.-G.). Neun Briefe über Landschaftsmalerei... 1815-24. Zuvor ein Brief von Goethe... Hg... v. K. GERSTENBERG. — Dresden, Jess. In-8, 231 p., 10 pl., 7 m. 50.
- CHABAUD (A.). Poésie pure, Peinture pure. — Paris, Figuière. In-8, 6 fr.
- COURTHION (P.). Panorama de la peinture française contemporaine. — Paris, Kra. In-8, 24 fig., 20 fr.
- DELACRE (M.), LAVALLÉE (P.). Dessins de maîtres anciens. — Paris-Bruxelles, Vanoest, In-4, 120 p., 48 pl., 200 fr.
- DEMEURE (F.). Couleurs du temps. — Paris, Le Soudier. In-12, 168 p., 70 fig., 20 fr.
(Peintres contemporains.)
- FURST (H.). Portrait painting, its nature and function. — London, Lane. In-8, 155 p., 49 pl., 31 sh. 6 d.
- FURST (H.). The art of still-life painting. — London, Chapman and Hall. In-8, 268 p., 85 pl., 21 sh.
(Universal art series.)
- GLEIZES (A.). La peinture et ses lois : ce qui devrait sortir du cubisme. — Paris, Povolozky. In-8, 58 p., 16 pl., 7 fr. 50.
(La Cible.)
- Tradition et cubisme. Vers une conscience plastique. — Paris, Povolozky. In-8, 224 p., 16 pl., 7 fr. 50.
(La Cible.)
- HERZFELD (E.). Die Malereien von Samarra. — Berlin, Reimer. In-4, XI-111 p., 83 fig., 88 pl., 100 m.
(Forschungen z. islam. Kunst, 2 : Die Ausgrabungen v. Samarra, 3.)
- LITTLEJOHNS (J.). How to enjoy pictures. — London Black. In-8, 82 p., fig., 9 pl., 6 sh.
- MAKRYJANNIS (Général). Histoire picturale de la guerre de l'indépendance hellénique. — Genève, Boissonnas, 1926. In-fol., XX-28 p., 24 pl., 300 fr. suisses.
- MATEJCEK (A.). Velislavova Bible. — Praha, J. Stenc, 1926. In-4, 130 p., 50 pl.
- MURATOV (R.). Les icônes russes. — Paris, Schiffrin. In-8, 260 p., 60 pl. 125 fr.
- OFFNER (R.). Studies in Florentine painting. — New-York, Sherman. In-4, 143 p., 18 pl., 25 doll.
- OLDENBURG (R.), UHDE-BERNAYS (H.). Die Münchner Malerei im 19. Jhdt. — München, Bruckmann. In-4.
II. 1850-1900. VIII-307 p., fig., 12 m.
- PARKER (K.-T.). North Italian drawings of the Quattrocento. — London, Benn. In-8, 36 p., 72 pl., 18 sh.
(Drawings of the great masters.)
- RAYNAL (M.). Anthologie de la peinture en France, de 1906 à nos jours. — Paris, Ed. Montaigne. In-8, 320 p., fig., 30 fr.
- Ritratto (II) italiano dal Caravaggio al Tiepolo... Prefazione di Ugo OJETTI. — Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche. In-4, XVI-294 p., 176 pl., 500 l.
- RUSKIN'S modern painters. Abridged and edited by A.-J. FINBERG. — London, Bell. In-8, 344 p., 22 pl., 10 sh.
- SWARZENSKI (H.). Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei. — Königstein im Taunus, Langewiesche. In-4, 96 p., 87 fig., 3 m. 30.

Classement par artistes.

- Pencil drawings by W. **Blake**. — London, Nonesuch press. In-8, 82 p., 82 pl., 35 sh.
- FLOERKE (H.). **Böcklin** und das Wesen der Kunst. — München, Müller. In-8, 106 p., 8 fig., 4 m. 50.

Botticelli. Des Meisters Werke Hg. v. W. v. BODE. — Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. In-4, XLIV-151 p., 155 fig., 16 m.

(Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 30.)

TERRASSE (Ch.). Bonnard. — Paris, Floury. In-4, 212 p., 16 pl., 200 fr.

SCHOTT (R.). Der Maler Bo-Yin-Rä. — München, Hanfstaengl. In-8, 144 p., 36 pl., 10 m.

DREY (F.). Carlo Crivelli und seine Schule. — München, Bruckmann. In-4, 171 p., fig., 109 pl., 24 m.

FUCHS (E.). Der Maler Daumier. — München, Langen. In-fol., 60 p., 270 pl., 55 m.

BAUDELAIRE (Ch.). Eugène Delacroix. — Paris, Crès. In-16, 60 p., 50 fig., portrait, 30 fr.

(Peintres et sculpteurs.)

COURTHION (P.). La vie de Delacroix. — Paris, Nouvelle Revue française. In-8, 12 fr.

(Vies des hommes illustres, 12.)

ESCHOLIER (R.). Delacroix peintre et graveur. — Paris, Floury. In-4.

II. (1832-48), 340 p., fig., 70 pl., 200 fr.
(La vie et l'art romantiques.)

LONGHI (R.). Piero della Francesca. — Rome, Treves, In-8, 193 p., 184 pl., 125 l.

DÜRER (A.). Handzeichnungen, Hg. v. J. MEDER. — Wien, Schroll. In-fol., 11 p., 20 pl., 125 m.

(Deutsche Meister der 15-16. Jhdt., Erg. Mappe.)

DÜRER (A.). Tagebücher und Briefe. — München, G. Müller. In-8, 221 p., 2 m.

DU COLOMBIER (P.). Albert Dürer. — Paris, A. Michel. In-4, 322 p., 60 pl., 90 fr.

(Les maîtres du Moyen Age et de la Renaissance.)

GÜMBEL (A.). Sebastian Schedel, der Dürersche Unbekannte im Prado-museum. — Strassburg, Heitz. In-8, 33 p., 6 fig., 4 m.

(Studien z. deutschen Kunstgeschichte, 242.)

SOYKA (J.). Albin Egger-Lienz, der grosse Tiroler Maler (1868-1926.) — Lübeck, Möller. In-fol., 8 p., 10 pl., 50 m.

KELTERBORN-HÄEMMERLI (A.). Die Kunst des Hans Fries. Mit Lebenslauf der Malers... von A. BUCHI. — Strassburg, Heitz. In-8, VIII-180 p., 20 m.

(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 215.)

FLEURET (F.), SALMON (A.), VILDRAC (Ch.), Othon Friesz. — Paris, les Ecrivains réunis. In-4, 148 p., 50 fig., 120 fr.

LUZZATTO (G.-L.). L'arte di Giotto. — Bologna, Zanichelli. In-8, 18 l.

OSTALÉ-TUDELA (E.). Goya, las mujeres y el amor. — Zaragoza, tip. del Hospicio, 1926. In-8, 22 p., 2 pl.

PLA CARGOL (J.). Goya. Su vida, sus obras. — Gerona, Dalmau Carles. In-8, 80 p., fig., 3 pl., 3 pes. 75.

GUSSMANN (O.), HAENEL (E.). Otto Gussmann. — Dresden, Limpert. In-4, 39 p., 60 pl., 15 m.

(Neue Kunst in Sachsen. 1.)

FILEK (E.). Gustav Jahn. Ein Maler-u. Bergsteigerleben. — Wien, Eckart. In-4, 40 p., fig., 8 sch.

SALMON (A.). Kisling. — Paris, les Ecrivains réunis. In-4, 96 p., 28 fig., 75 fr.

FONTANE (Ch.). Un maître de la caricature. Préface de C. Léandre. — Paris, « L'Ibis ». 2 vol. in-4.

I. 300 p., fig., et pl., — Les 2 vol., 600 fr.

LIEBERMANN (M.). Max Liebermann. 100 Werke des Künstlers zu s. 80. Geburtstage ausgestellt in der Preussischen Akademie der Künste. — Berlin, Cassirer. In-4, 23 p., 32 fig., 3 m. 50.

MESNIL (J.). Masaccio et les débuts de la Renaissance. — La Haye, M. Nijhoff. In-4, VIII-139 p., 61 pl., 15 florins.

PILON (E.). Constance Mayer. — Paris, Delpeuch. In-16, 16 pl., 20 fr.

(Les petits maîtres français.)

Merkel (G.). Eine Reihe von Nachbildungen s. Werke. Einleitende Worte v. E. BUSCHBECK. — Wien, Krystall-Verlag. In-8, 29 p., fig., 44 pl., 6 m.

LARGUIER (L.). Georges Michel. — Paris, Delpeuch. In-16, 16 pl., 20 fr.

(Les petits maîtres français.)

THOMSON (L.). J.-F. Millet. 1814-1875. — London, Sheldon Press. In-8, 86 p., 1 pl., 2 sh. 6 d.

SCHEIWILLER (G.). Amedeo Modigliani. — Milano, Scheiwiller. In-16, 25 pl., 10 l.

Paul Nash; Duncan Grant. — London, The Fleuron, 2 vol., in-8; chacun, 2 p. et 17 pl., 3 sh. 6 d.

(British artists of to day, 5-6.)

SCHIEFLER (G.). Das graphische Werk von E. Nolde, 1910-25. — Berlin, « Euphorien ». In-4, 173 p., 33 fig., 25 m.

(Das graphische Werk.)

DES COURIÈRES (E.). Charles Péquin. — Paris, Nouvelle Revue française. In-16, 28 fig., 6 fr.

(Les peintres français nouveaux, 28.)

ALAZARD (J.). Pérugin. — Paris, Laurens. In-8, 128 p., 24 pl., 10 fr.

(Les grands artistes.)

Rembrandt. — Paris, Hachette. In-8, 643 fig., 135 fr.

(Classiques de l'art.)

HOLKER (K.). Die Malerfamilie Tom Ring. — Münster, Coppenrath. In-4, IV-91 p., 27 pl., 12 m. 50.

(Beiträge z. westfal. Kunstgeschichte, 8.)

- RIVIER (L.).** Le peintre Paul **Robert** (1851-1923). — Neuchâtel, Delachaux et Niestlé. In-8, IV-327 p., 60 pl., 20 fr. suisses.
- Röeder (M.).** Jugendstürme. Lebensbilder eines Landschaftsmalers... Vorw. v. R. H. BARTSCH. — Rom, Regenberg. In-8, XI-288 p., 16 pl., 13 m.
- ZERVOS (Ch.), Henri Rousseau.** — Paris, « Cahiers d'art ». In-4, 132 p., 100 fig., 150 fr.
- TOUDOUZE (G.-G.). Rubens. — Rembrandt. — Velasquez. — Léonard de Vinci.** — Paris, Figuière. 4 vol. in-16, fig.; chacun, 3 fr.
(Le petit musée Figuière.)
- Rubens (P.-P.).** Correspondance, trad. et annotée par P. COLIN. — Paris, Crès. 2 vol. in-16.
(Bibliothèque dionysienne.)
- RÖTTINGER (H.).** Die Bilderbogen des Hans **Sachs.** — Strassburg, Heitz. In-8, VIII-103 p., 17 pl., 18 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 247.)
- CHARTERIS (E.). John Sargent.** — London, Heinemann. In-8, 308 p., 50 pl., 30 sh.
- Signorelli (L.).** Des Meisters Gemälde. Hg. v. L. DUSSLER. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-4, XLIX-219 p., 230 fig., 18 m.
(Klassiker der Kunst in Gesamtausgabe, 31.)
- EEKHOUD (G.). Teniers.** — Bruxelles, Kryn, 1926. In-16, 89 p., pl.
- LAPPARENT (P. de). Toulouse-Lautrec.** — Paris, Rieder. In-8, 144 p., 40 pl., 20 fr.
(Maîtres de l'art moderne.)
- DESTREE (J.). Van der Goes.** — Bruxelles, Kryn, 1926. In-16, 106 p., pl.
- FIERENS (P.). Van Dongen.** — Paris, Les Écrivains réunis. In-16, 32 pl., 12 fr.
- Van Gogh (V.).** The letters... to his brothers, 1872-86. With a memoir by... J. VAN GOGH-BONGER. — London, Constable. 2 vol. in-8, 555-646 p., fig., 53 sh.
- LA FAILLE (J.-B. de). L'œuvre de Vincent Van Gogh.** Catalogue raisonné. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4.
I-II. 220 pl., 500 fr.
(Comprendra 4 volumes.)
- VI. — ARTS GRAPHIQUES**
- GRAVURE — LIVRE — PHOTOGRAPHIE**
- CINÉMA**
- Art (L') cinématographique.** — Paris, Alcan. In-12.
III, 153 p., 8 pl., 12 fr.
(Collaborateurs : A. Maurois, E. Vuillermoz, A. Lang, A. Berge.)
- CHATTERTON (E. K.).** Old ship prints. — London, Lane. 182 p., 110 pl., 42 sh.
- CLÉMENT-JANIN.** Graveurs et illustrateurs romantiques. — Paris, « Trianon », 5, rue Campagne-Première. In-4, 80 p., 12 pl., 270 fr.
(Musée romantique, I.)
- FAURE (L.).** La musique des couleurs et le cinéma. — Paris, Les Presses Universitaires de France. In-8, 40 p., 4 fr.
- GEISBERG (M.).** Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jhdts. — München, Schmidt. In-fol.
Fig. 21-26, chacune, VI p., 40 pl., 160 m.
- GRAF (G.).** Der neue Holzschnitt und das Problem der künstlerischen Gestaltung. — Heilbronn, Salzer. In-4, 127 p., 88 fig., 9 m.
- HESSE (R.).** Le livre d'art du XIX^e s. à nos jours. — Paris, La Renaissance du livre. In-8, 230 p., 24 fig., 15 fr.
(À travers l'art français.)
- LIEURE (J.).** La gravure en France au XVI^e s. dans le livre et l'ornement — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 68 p., 72 pl., 250 fr.
- MOULIN (S.).** De eerste Jaren der litografische prentkunst in Nederland. — S'Gravenhage, Nijhoff. In-8, 78 p., 23 pl., 12 fl.
- OLIVIER (E.), HERMAL (G.). ROTON (R. de).** Manuel de l'amateur de reliures armoriées françaises. — Paris, Ch. Bosse. In-4.
10^e série. Meubles : Abeille-Arbre.
11^e série. Arbre-Branché.
Chacune, 200 fers, 60 fr.
- RÉAU (L.).** La gravure d'illustration en France au XVIII^e s. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 76 p., 72 pl., 250 fr.
- Russische Filmkunst.** Vorw. v. A. KERR [Kempner]. — Berlin-Charlottenburg, Pollak. In-8, 28 p., 141 pl., 15 m.
- SCHREIBER (W. L.).** Holzu. Metallschnitte aus der Studienbibliothek zu Linz... — Strassburg, Heitz. In-fol, 11 p., 12 pl., 30 m.
(Einblattdrucke des 15. Jhdts. 63.)
- SCHINTLING (K. v.).** Kunst und Photographie. — Berlin, Hackebeil. In-8, 68 p., 9 fig., 33 pl., 8 m.
- Classement par artistes.**
- LONCHAMP (F. C.), J. L. Aberli** (1723-86). — Lausanne, Libr. des bibliophiles. In-8, IV-108-XII-13-XXVI p., 75 fig., 50 fr. suisses.
- PAULI (G.). H. S. Beham...** — Strassburg, Heitz. 77 p., 6 pl., 12 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 246.)
- BLAKE (W.).** « Songs of experience », fac simile of British Museum copy. — London, Benn. In-8, 57 p., fig., 12 sh. 6 d.

POULAÏLE (H.). Charles **Chaplin**. Introd. de P. Morand. — Paris, Grasset. In-16, 40 fig., 12 fr.

ROCHERLAVE (S.). Charles-Nicolas **Cochin** graveur et dessinateur. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 116 p., 72 pl., 180 fr.

WAGNER (A.). Die Radierungen, Holzschnitte und Lithographien von Käthe **Kollwitz**... seit 1912... bis 1927. — Dresden, Richter. In-4, 84 p., 75 fig., 15 m.

Für Alfred **Kubin**. Eine Widmung österreichischer Dichter und Künstler zu s. 50. Geburtstag. — Wien, Officina Vindobonensis. In-4, 53 p., 15 pl., 8 m.

LANCELOTTI (A.). **Mauzan** : Cartelloni, opere varie. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-4, 128 p., 208 fig. et pl., 150 l.

MONTAGUT (M.). Ramon **Novarro** : sa vie, ses films, ses aventures. — Paris, Jean-Pascal. In-8, 40 fig., 5 fr.

(Les grands artistes de l'écran.)

MUSPER (Th.). Die Holzschnitte des **Petrarkameisters**. — München, Münchner Drucke. In-4, 72 p., 28 fig., 8 m.

SOKOL (C.). G. B. **Piranesi**. — Paris, Povolosky. In-4, 25 pl., 60 fr.

VII. — GLYPTIQUE — NUMISMATIQUE SIGILLOGRAPHIE — BLASON

FLORANGE (C.), STROWSKI (S.). Les assemblées du clergé de France avant 1789 et leurs jetons commémoratifs. — Paris, Margraff. In-8, 136 p., 67 fig., 25 fr.

KLETTLER (P.). Die Kunst im österreichischen Siegel. — Wien, Krystall Verlag. In-8, VII-72 p., 40 pl., 17 m.

(Artes Austriae, 7.)

PRIETO Y VIVES (A.). Los reyes de Taïfas. Estudio historico-numismatico de los musulmanes españoles en el siglo v de la Hegira (xi de J.-C.). — Madrid, imp. Maestre, 1926. In-4, 279 p., 16 pl.

VIVES Y ESCUDEROS (A.). La moneda hispánica. — Madrid, R. Academia de la Historia, 1926. In-4, 4 vol. et 173 pl., 150 pes.

VIII. — ARTS APPLIQUÉS

AJALBERT (J.). **Beauvais** : La manufacture nationale de tapisseries. — Paris, Morancé. In-16, 76 p., 30 pl., 20 fr.

BAILEY. (C. T. P.). Knives and forks, selected and described. — London. The Medici Society. In-8, 16 p., 75 pl., 17 s. 6 d.

BALL (K. M.). Decorative motives of oriental art. — London, Lane. In-8, 286 p., fig., 2 l. 12 s. 6 d.

BALLOT (M.-J.). La céramique **japonaise**. — Paris, Morancé. In-8, 40 p., 46 pl., 100 f. (Documents d'art.)

BALLOT (M.-J.). Les laques d'Extrême-Orient : Chine et Japon. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-8, 40 p., 32 pl., 18 fr.

(Architecture et arts décoratifs.)

BASSERMANN-JORDAN (E. von). Die Standuhr Philipp des Guten von Burgund. — Leipzig, Diebener. In-4, 44 p. 41 fig., 8 m.

BLANC (L.). Le fer forgé en France aux **xv^e** et **xvii^e** s. — Paris-Bruxelles, Vanoest. In-4, 28 p., 96 pl., 200 fr.

Cafés, bars, restaurants les plus récemment installés à Paris. — Paris, la Construction moderne. In-4, 40 pl., 75 fr.

CELLINI (B.). I trattati dell'oreficeria e della scultura secondo il codice Marciano, a cura di L. de MAURI. — Milano, Hoepli. In-16, xxiv-289 p., xx pl., 18 l. — La vita. Prefaz. e note di P. d'ANCONA. — Milano, Cogliati. In-8, 525 p., fig., 24, 60, 180 l. selon reliure.

CLOUZOT (H.). Le fer forgé : documents artistiques de ferronnerie ancienne du Moyen Age à la fin du **xviii^e** s. — Paris, Calavas. In-4, xxx-320 p., 60 fig., 250 fr.

— La ferronnerie moderne. — Paris, Ch. Moreau. In-fol.
1^{re} série, 36 pl., 105 fr.

— Painted and printed fabrics. The history of the manufactory at Jouy and others... 1760-1815. Notes on the history of cotton printing... by F. MORRIS. — New-York, Metropolitan Museum of art. In-8, 108 p., 93 pl.

COLLINGWOOD (W. G.). Northumbrian crosses of the prenorman age. — London, Faber and Gwyer. In-8, 196 p., 227 fig., 30 s.

Corpus vasorum antiquorum. — Paris, Champion. In-4.

Great Britain. Fasc. 3 Oxford. Ashmolean Museum, by J. D. BEAZLEY. I, 52 p., 50 pl., 18 sh. ou 110 fr.
(Union académique internationale.)

Enciclopedia delle moderne arti decorative. — Milano, Ceschina. In-8.

FELICE CARLO (A.). L'oreficeria 328 p., 176 fig., 100 pl., 110 l.

Farbige Raumkunst. — Stuttgart, Hoffmann. In-4.

Folge IV. 100 Entwürfe moderner Künstler. Vorw. : H. HOFFMANN. VIII p. 100 pl., 38 m.

FELICE (C. A.). L'oreficeria. — Milano, Ceschina. In-8, 328 p., 100 pl., 176 fig., 140 l.

FEULNER (A.). Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum. — Berlin, Propyläen-Verlag. In-4, 655 p., fig., 40 m.

- FOLLOI (P.). Intérieurs français au Salon des artistes décorateurs de 1927. — Paris, Ch. Moreau. In-4, 48 pl., 100 fr.
- FURTWÄNGLER (A.), REICHHOLD (K.). Griechische Vasenmalerei... Fortgef. v. F. HAUSER, E. BUSCHOR u. R. ZAHN. — München, Bruckmann. In-fol.
Ser. 3. Lfg. 5, p. 259-317, 10 pl., 50 m.
- GAUTHIER (J.). Mobilier vendéen. — Paris, Massin. In-4, 40 pl., 75 fr.
(L'art régional.)
- GIGLIOLI (G. Q.). Corpus vasorum antiquorum. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-4.
I-II. Chacun, 48 pl., 100 fr.
- GIUNTI (V.). La maiolica italiana. — Milano, Hoepli. In-16, XIV-356 p., 48 pl., 22 l. 50.
(Manuali Hoepli, série spéciale.)
- GLASS (F. J.). Paper craft, pewter craft, leather craft. — London, University Press. In-8, 3 brochures, chacune, 70 p., fig., 1 sh. 6 d.
(The artistic practical handicraft series.)
- Habitations (Les) modernes et leur décoration. — Paris, Société du livre d'art ancien et moderne. In-4, 100 pl., 300 fr.
- HARCOURT (R. d'). — L'argenterie péruvienne à l'époque coloniale. — Paris, Morancé. In-fol., 36 p., 48 pl., 250 fr.
- HOBUSCH (C.). Deutsche Schützen-Kleinodien. — Zerbst, Gast. In-8, v-318 p., 100 fig., 8 m.
- HOEVER (O.). An encyclopædia of iron-work. Examples of hand-wrought iron-work from the middle ages to the end of the 18th Century. — London, Benn. In-4, 30 p., 320 pl., 42 sh.
- JAMBON (Dr). Le mobilier rustique de Haute-Bretagne. Les beaux meubles rustiques du vieux pays de Rennes. — Rennes, Plihon et Hommay. In-4, 80 p., 64 pl., 75 fr.
- JASCHINSKI (H.-M.). Keramische Arbeiten. Eine Anleitung zur Töpferarbeit... — Ravensburg, Maier. In-8, 73 p., fig., 11 pl., 2 m.
- JERPHANION (Le P. G. de). Le calice d'Antioche : les théories du Dr Eigen et la date probable du calice. — Paris, Geuthner. In-8, 176 p., 50 fig., 24 pl., 37 fr. 50.
(Orientalia christiana, VII, 27.)
- KILLING (M.). Die Glasmacherkunst in Hessen. — Marburg, Elwert. In-8, XIV-194 p., 41 pl., 21 fig., 24 m.
- LONGNON (H.), HUARD (F. W.). French provincial furniture. — London, Lippincott. In-8, 167 p., 64 pl., 21 sh.
- MARANGONI (G.). Le arti dei fuochi : ceramica, vetri e vetrate. — Milano, Ceschina. In-8, 446 p., 160 pl., 170 fig., 150 l.
— Il mobile contemporaneo. — Milano, Ceschina. In-8, 460 p., 196 pl., 27 fig., 150 l.
- MARILLIER (H. C.). History of the Merton Abbey tapestry works. — London, Constable. In-8, 37 p., 29 pl., 7 s. 6 d.
- MEYER (H.). Böhmisches Porzellan und Steingut. — Leipzig, Hiersemann. In-4, VIII-336 p., 45 pl., 80 m.
- MORAZZONI (G.). Mobili veneziani del 1700. — Milano, Bestetti e Tumminelli. In-4, 300 pl., 350 l.
- NOCQ (H.), ALFASSA (P.), GUÉRIN (J.). Orfèvrerie civile française du XVI^e au début du XIX^e s. — Paris, A. Lévy. 2 vol. in-fol., 72 pl., 450 fr.
- NORRIS (H.). Costume and fashion. — London, Dent. In-8.
II. (1066-1185.) 185 p., fig., 21 pl., 31 s. 6 d.
- Ornements finnois et sibériens (perles, peaux et fourrures). — Paris, Ernst. In-4, 28 pl., 150 fr.
- RAIMONDI (A.). Raccolta di disegni, schizzi, dettagli di arte decorativa attraverso i tempi... — Milano, Società « Dante Alighieri ». In-16, 37 p., 12 l.
- RAUGEL (F.). Les grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine. — Paris, Fischbacher. In-4, 220 p., 24 pl., fig., 75 fr.
- RÉAL (D.). Tissus des Indes néerlandaises. — Paris, Calavas. In-4, 49 pl., 150 fr.
- RENÉ-HERBST. Nouvelles devantures et agencements de magasins parisiens. — Paris, Ch. Moreau. In-4.
3^e série, 51 pl., 100 fr.
- RIEGL (A.). Spätromische Kunstindustrie. — Wien, Staatsdruckerei. In-8, XIX-121 p., 116 fig., 21 pl., 28 m.
- ROHDE (A.). Hamburgische Werkkunst der Gegenwart. — Hamburg, Broschek. In-8, 134 p., fig., 6 m.
- ROSENTHAL (L.). La verrerie française depuis cinquante ans. — Paris-Bruxelles. Vanoest. In-8, 48 p., 32 pl., 18 fr.
(Architecture et arts décoratifs.)
- ROY-CHEVRIER (J.). Recherches sur nos plaques de cheminée. — Châlon-sur-Saône, Soc. d'histoire et d'archéologie. In-8, 104 p., pl.
- SCHREIBER (W. L.). Die Meister der Metallschneidekunst nebst einem nach Schulen geordneten Katalog ihrer Arbeiten. — Strassburg, Heitz. 1926. In-8, X-95 p., 24 pl., 12 m.
(Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 241.)

SCHUETTE (M.). Gestickte Bildteppiche und Decken des Mittelalters. — Leipzig, Hiersemann. In-fol.

I. Die Klester Wienhausen und Lüne, Das Lüneburgische Museum. XIX-66 p., 62 pl., 360 m.

SÉZILLE (L.-P.). Devantures de boutiques. — Paris, A. Lévy. In-4, 48 pl., 150 fr.

(Coll. documentaire d'art moderne.)

STUTTMANN (F.). Deutsche Schmiedeisen... kunst. — München, Delphin-Verlag. In-4.

II. 28 p., 9 fig., 56 pl., 45 m.

THORPE (W. A.). English and Irish Glass. — London, Medici Society. In-8, 35 p., 65 pl., 17 sh. 6 d.

VONKA (J.). Geschmiedetes Eisen. — Breslau, Ostdeutsche Verlags-Anstalt. In-4, VII p., 50 pl., 25 m.

WACE (A. J. B.). A Cretan statuette in the Fitzwilliam Museum; a study in Minoan costume. — Cambridge University Press. In-8, 49 p., fig., 13 pl., 10 sh. 6 d.

WOLFE (F. and A. T.). How to identify oriental rugs. — London, Benn. In-8, 54 p., 45 pl., 10 sh. 6 d.

IX. — MUSÉES — EXPOSITIONS COLLECTIONS

Allemagne.

Hessisches Landesmuseum **Darmstadt**. Alte Kunst am Mittelrhein. Juni-Sept. 1927. Vorw. : A. FEIGEL. — Darmstadt, Hess. Landesmuseum. In-8, 131 p., 48 pl., 1 m.

Grüne (Das) Gewölbe zu **Dresden**. Ein Führer durch seine Geschichte u. s. Sammlungen. — Dresden, von Baensch. In-8, 119 p., pl., 2 m. 50.

Ausstellung von Meisterwerken alter Malerei aus Privatbesitz. Sommer 1925... von O. GOETZ, G. SWARZENSKI, A. WOLTERS. — **Frankfurt a. M.**, Städtisches Kunstinstitut, 1926. In-4, VII-83 p., 96 pl., 70 m.

(Veröff. d. Städt. Kunstinstituts, 2.)

MEYER (K.). Katalog der internationalen Ausstellung Musik im Leben der Völker, **Frankfurt a. M.**, 11 Juni-28 August 1927. — Frankfurt a. M., Offenbach. In-8, VII-341 p., 49 pl., 15 m.

Deutsche Theater-Ausstellung. **Magdeburg**, 1927. Amtlicher Katalog... — Magdeburg, Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft. In-8, XXVII-316 p., pl., 2 m.

SWARZENSKI (G.). Die Kunstsammlung im Heylshof zu **Worms**. Beschreibender Katalog. — Frankfurt a. M., Knauer. In-fol., VII-158 p., 111 pl., 100 m.

FRIEDLÄNDER (M. J.), FALKE (O. v.). Die Kunstsammlung von **Pannwitz**. — München, Bruckmann. 2 vol. in-fol., XIV-15 et XII-40 p., 54 et 74 pl., 150 m.

SIEGLIN (E. v.). Die griechisch-ägyptische Sammlung. E. von **Sieglin**. Bearb. v. C. WATZINGER. — Leipzig, Giesecke u. Devrient. In-4.

I, 2. X-143 et VI p., 50 pl., 55 fig., 75 m.

(Ausgrabungen in Alexandria, II, 1. Pl. 2.)

Angleterre.

CONSTABLE (W. G.). Catalogue of pictures in the Marlay Bequest, Fitzwilliam Museum, **Cambridge**. — Cambridge University Press. In-8, 110 p., 31 pl.

Catalogue of carvings in ivory. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8.

I. 102 p., fig., 76 pl., 6 sh. 6 d.

Catalogue of English furniture and woodwork. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8.

III. Late Stuart to Queen Anne. 52 p., 56 pl., 2 sh. 6 d.

Victoria and Albert Museum. An exhibition of works of art belonging to the Livery Companies of the City of **London**. — **London**, Victoria and Albert Museum. In-8, 83 p., 80 pl., 11 sh.

A picture book of portrait busts (— of mediæval enamels, — of the Raphael cartoons, — of children in sculpture... — of bookbindings (I-II) — of Japanese sword guards). — **London**, Victoria and Albert Museum 6 brochures; each one, 2 p., 20 pl., 7 d.

HOLMES (Sir Ch.). The National Gallery : France and England. — **London**, Bell. In-4, 314 p., 100 pl., 25 sh.

(Old masters and modern art series.)

STEEGMAN (J.). Hours in the national Portrait Gallery. Introd. by J. D. MILNER. — **London**, Duckworth. In-8, 142 p., 16 pl., 3 sh. 6 d.

HOBSON (R. L.). The G. **Eumorfopoulos** collection catalogue of the Chinese, Korean and Persian pottery and porcelain. — **London**, Benn. In-4.

T. v. 66 p., 75 pl., 12 l. 12 sh.

Autriche.

EICHLER (F.), KRIS (E.). Die Kameen im kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog. — **Wien**, Schroll. In-4, X-246 p., 844 fig., 174 m.

(Publikationen aus d. Kunsthistor. Sammlungen in Wien, 2.)

EIGENBERGER (R.). Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in **Wien**. — **Wien**, Manz. In-4, XXI-508 p. et 209 pl., 90 sch.

GLUCK (G.). Die Harrachsche Bildergalerie... — **Wien**, Wolfrum. In-4, VIII p., 24 pl., 10 m.

(Berühmte Gemælde in Wiener Galerien. 3.)

Belgique.

Catalogue de l'exposition rétrospective du paysage flamand (XVI^e-XVIII^e s.) — **Bruxelles**, Musée royal des Beaux-Arts, 1926. In-8, 116 p., pl.

Espagne.

BERUETE (A. de) et MEYER (A. L.). Le musée du Prado à **Madrid**. — Paris, Larouens. In-4, 160 p., 36 pl., 250 fr.

(Les grands musées illustrés en couleurs.)

ORS (E. d'). Trois heures au musée du Prado [**Madrid**]. Trad. J. Sarrailh. — Paris, Delagrave. In-16, 162 p., 48 fig., 15 f.

TORMO MONZO (E.). Ribera en el Museo del Prado [**Madrid**]. — Barcelona, J. Thomas. In-16, 32 p., 48 fig., 2 pes.

(El arte en Espana, XXI.)

ALVAREZ CABANAS (A.). Roger **Van der Weyden** en el Museo del Prado... Prologo de D. F. Alvarez de Sotomayor. — **Madrid**, impr. Elénica. In-8, 136 p., 7 pes.

CALVO (I.), RIVERO (C. M. de). Catálogo-guía de las colecciones de monedas y medallas expuestas... en el Museo arqueológico nacional. — **Madrid**, Blass, 1926. In-8, 368 p., 20 pl., 6 pes.

Catálogo guía de la exposición del antiguo **Madrid**. — Madrid, Soc. española de amigos del arte, 1926. In-8, 344 p., 0 pes. 50.

France.

Donation (La) Jacques Zoubaloff aux musées de France. Préface de G. JANNEAU. — Paris, Morancé. In-16, 60 p., 40 pl., 10 fr.

HEYWOOD (FL.). The important pictures of the Louvre [**Paris**]. — London, Methuen. In-8, 369 p., 32 pl., 7 sh. 6 d.

MIGEON (G.). L'art japonais. — **Paris**, Morancé. In-4, 48 p., 60 pl., 90 fr.

(Documents d'art. Musée du Louvre.)

VERNE (H.). Les peintures célèbres au Musée du Louvre. — **Paris**, Patras. In-4, 48 pl., 160 fr.

MAUCLAIR (C.). Le Musée du Luxembourg et ses annexes, le Jeu de Paume, l'Orangerie. — **Paris**, Nilsson. In-4, 150 fig., 24 pl., 50 fr.

(Les musées d'Europe, 2^e série.)

MARIAUX (Le Gal). Le Musée de l'Armée : armes et armures anciennes et souvenirs historiques les plus précieux. — **Paris**, Schemit, In-4.

II. Armes offensives du XIV^e au XVIII^e s. 210 p., 69 pl., 300 fr.

Centenaire (Le) de Navarin. 1827-1927. Exposition du 3 au 24 novembre 1927 à la Bibliothèque nationale. [Catalogue]. — **Paris**, A. Morancé. In-8, 16 p., 4 pl., 3 fr.

ROUSSEL (J.). Musée de sculpture comparée : la sculpture française, époque romane. — **Paris**, Morancé. In-4, 36 p., 50 pl., 90 fr.

LÉON (P.). Rapport général de l'Exposition internationale des arts décoratifs. — **Paris**, Larousse. In-4.

IV. Mobilier ; IX. Parure. Chaque vol. : 96 pl., 80 fr.

Reports on the present position and tendencies of the industrial arts as indicated at the international Exhibition of modern decorative and industrial arts, **Paris**, 1925. — London, H. M. Stationery Office, Dept of Overseas Trade. In-8, 208 p., fig., 7 sh. 6 d.

Les salons d'architecture de 1927. — **Paris**, La Construction moderne. In-4, 24 p., 10 fr.,

MONTCABRIER (Clesse de). Un musée de France : le Musée national Adrien Dubouché (**Limoges**). Préface de Marcelle Tinayre. — Paris, Rapilly. In-4, 70 p., 40 pl., 50 fr.

ROSENTHAL (L.). Musée du Palais des Arts : guide du visiteur. — Paris, Morancé. In-16, 68 p., 12 pl., 8 fr.

(Ville de **Lyon**).

Hollande.

Illustrated (An) guide to the principal pictures. — **Amsterdam**, Rijkmuseum. In-8, 92 p., 8 fl.

Italie.

BARBANTINI (N.). La galleria d'arte moderna a **Venezia**. — Milano, Treves. In-16, 64 pl., 8 l.

(Il fiore dei musei e monumenti d'Italia.)

Suisse.

Arnold Boëcklin (1827-1927). Ausstellung zur Feier des 100-Geburtsjahres. Kunsthalle, **Basel**, 10 April-6 Juni 1927. [Katalog]. — Basel, Schwabe. In-8, IV-29 p., 14 pl., 1 fr. suisse.

Ausstellung neuer Schweizer Architektur. Gewerbemuseum **Bern**, 28 Mai-26 Juni 1927. [Katalog]. — Bern, Suter. In-8, IV-70 p., fig.

Amérique.

OFFNER (R.). Italian primitives at **Yale University**. — London, Milford. In-8, 48 p., pl., 50 sh.

X. — MUSIQUE — THÉÂTRE GÉNÉRALITÉS

ADLER (G.). Studien zur Musikwissenschaft. — Wien, Universal-Edition. In-4-Bd. 14, XVI-320 p., 20 m.
(Denkmäler d. Tonkunst in Österreich, Beihefte.)

BENZ (R.). Die Stunde der deutschen Musik. — Jena, Diederichs. In-8, Bd. II. V-526 p., 13 m.

BERNHARD (P.). Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. — München, Delphin-Verlag. In-8, 110 p., 4 m. 50.

BOUTERON (M.). Danse et musique romantiques. — Paris, Le Goupy. In-4, pl., 80 fr.

BREITHAUP (R. M.). Musikalische Zeit- und Streitfragen. — Grossenwörden, Rüsch. In-8, 94-101 p., 1 m.
(Deutsche Bücherei, 58-59.)

BULOW (H. von) Neue Briefe, Hg. v. R. Du Moulin Eckart. — München, Drei-Masken Verlag. In-8, xxx-727 p., 35 m.

DANDELOT (A.). L'évolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours. — Paris, Flammarion. In-18, 204 p., 7 fr. 50.

ENGEL (H.). Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-8, VII-271-110 p., 12 m. 50.

ERDMANN (H.), BECCO (G.). Allgemeines Handbuch der Film-Musik. Unter Mitarbeit von L. BRAY. — Berlin-Lichterfelde, Schlesinger. 2 vol. in-4, XI-155 et VIII-226 p., 30 m.

FERNANDEZ DEL PINO Y ALONSO (A.). Tratado de gramática y pedagogía musical. — Madrid, F. Fuentes. In-8, VIII-141 p., 9 fig., 7 pes.

FROTSCHER (G.). Die Orgel. — Leipzig, Weber. In-8, VII-294 p., 7 m.

GREGOR (J.). Theater und Garten. — Wien, Nationalbibliothek. In-folio, 15 p., 23 pl., 150 m.

GRIESBACHER (P.). Glockenmusik. Ein Buch für Glockenexperten... — Regensburg, Cöpppenrath. In-8, VIII-222 p., fig., 7 m.

HÁJEK (E.). Die Musik... in Siebenbürgen einst und jetzt. — Kronstadt [Brassó], Klingsor. In-8, VI-126 p., fig., 6 m.
(Siebenbürgische Kunstbücher, 2.)

HOWARD (W.). Auf die Wege zur Musik. — Berlin, Simrock. In-8, Bd. 2-10, Chacún, 50 p., 1 m. 50.

JAELL (M.). La main et la pensée musicale. Préface de A. SIEGFRIED. — Paris, les Presses Universitaires de France. In-4, VIII-64 p., 4 pl., 10 fr.

LAMANA (L.). Barcelona filarmónica. La evolución musical de 1875 a 1925. — Barcelona, Camí. In-8, 279 p., 5 pes.

LASTIC (R. de). Rêveries musicales. — Paris, "La Caravelle". In-8, 9 fr.

LAVIGNAC et L. de LA LAURENCIE. Encyclopédie de la musique. — Paris, Delagrave. In-8, 2^e partie, 3^e vol., 2130 p., 85 fr.

LOHRER (R.). Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie. — Paderborn, Schöningh. In-8, XVI-192 p.
(Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums. XIV, 4-5.)

Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt. (11-16 Oktober 1926). — Leipzig, Quelle u. Meyer. In-8, VIII-227 p., fig., 8 m, 60.
(Zentralinstitut f. Erziehung und Unterricht, Berlin.)

NICOLL (A.). The development of the theatre. — London, Harrap. In-8, 217 p., 260 fig., 42 sh.

PERRACHIO (L.). Trattato di armonia elementare pratica. — Torino, Soc. tipografico-editrice nazionale. In-16, 262 p., 18 l.

— Bassi realizzati. Complemento al trattato. — *Ibid.* In-16, 12 l.

POUROT (P.). La chanson, le masque, la danse. — Paris, Figuière. In-8, 200 p., 10 f.

PUTTKAMER (A. v.). 50 Jahre Bayreuth. — Berlin, Schlieffen. In-8, 192 p., 20 pl., 8 m. 50.

ROSENDAHL (E.). Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig. — Hannover, Helwing. In-8, VIII-258 p., fig., 5 m.
(Niedersächsische Hausbücherei, 1.)

SCHWERKÉ (I.). Kings jazz and David. Préface de L. Vallas. — Paris, Les Presses modernes. In-16, 264 p., 25 fr.

TAUT (K.). Die Anfänge der Jagdmusik. — Leipzig, 6, Tieckstrasse. In-8, 190 p., 38 fig.

VATIELLI (F.). Arte e vita musicale a Bologna. — Bologna, Zanichelli. In-8, 251.

WALKER (E.). Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. — Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht. In-8, IV-160 p., 9 m.

WERNER (Th. W.). Musik in Frankreich. — Breslau, Hirt. In-8, 148 p., 26 fig., 3 m. 50.

VIDOR (Ch.-M.). Fondations, portraits, de Massenet à Paladilhe. — Paris, Durand. In-8, 20 fr.

Classement par artistes.

PIERSIG (F.). Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendungs bis zum Tode J. S. Bachs... — Halle a. S., Niemeyer. In 8, 144 p., 4 m.

- Beethoven** (L. van). Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin... hg... V. K. L. Mikuliez. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-4, 33-172 p., 14 m.
- KOBALD** (K.). **Beethoven**, Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur Gesellschaft und Landschaft. — Wien, Amalthea Verlag. In-8, 434 p., 80 fig., 7 m.
- LEY** (S.). **Beethoven** als Freund der Familie Wegeler v. Breuning... — Bonn, Cohen, In-4, 262 p., 48 pl., 18 m.
- SCHMITZ** (A.). Das romantische **Beethoven**-bild. Darstellung und Kritik. — Berlin, Dümmler. In-8, XII-183 p., 9 m.
- PARKER** (D. C.). **Georges Bizet**, his life and works. — New-York, Harper, 1926. In-8, 268 p., 2 doll.
- PULVER** (J.). **Johannes Brahms**. — New-York, Harper, 1926. In-8, 358 p., 2 doll.
- AUER** (M.). **Anton Bruckner** als Kirchenmusiker. — Regensburg, Bosse. In-8, 225 p., fig., 3 m.
(Deutsche Musikbücherei, 51.)
- KLOSE** (F.). Meine Lehrjahre bei **Bruckner**. — Regensburg, Bosse. In-8, x-479 p., 6 m.
(Deutsche Musikbücherei, 61.)
- JARDILLIER** (R.). "Pelléas" de Cl. **Debussy**. — Paris, Aveline (Delpuech, libraire). In-12, 140 p., 20 fr.
(La Musique moderne, 1^{re} série.)
- KOECHLIN** (Ch.). **Debussy**. — Paris, Laurens. In-8, 128 p., 12 pl., 9 fr.
(Les musiciens célèbres.)
- VAN DEN BORREN** (Ch.). **Guillaume Dufay** : son importance dans l'évolution de la musique au xv^e s. — Bruxelles, Lamer-tin, 1926. In-8, 371 p., fig., 35 fr.
- KOECHLIN** (Ch.). **Gabriel Fauré**. — Paris, Alcan. In-8, 233 p., 15 fr.
(Les maîtres de la musique)
- DUFRANE** (L.). **Gossec**, sa vie, ses œuvres (1734-1829). — Paris, Fischbacher. In-8, 4 fig., 20 fr.
- POHL** (C. F.). **Josep Haydn**... Weitergeführt v H. Botstiber. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-8.
III, XII-140 p., 12 m., 50
- LEPAPE** (G.). Décors et costumes pour l'« Oiseau bleu » de M. **Maeterlinck**. — Paris, Chamontin. In-8, 61 pl., 400 fr.
- GODET** (R.). En marge de « Boris Godounov » [de **Moussorgsky**]. — Paris, Alcan. In-8, II, 269 p., 20 fr.
- TIERSOT** (J.). « Don Juan » de **Mozart**, Etude historique... — Paris, Mellottée. In-12, 230 p., 100 exemples musicaux, 12 fr.
(Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués. XIV.)
- ZENTNER** (W.). Der junge **Mozart**. — Altötting, Geiselberger. In-8, 136 p., 1 m.
(Bücher der Heimat ans Bayern, Oesterreich und Tirol, 12.)
- PUJOL** (J.). « In alma cathedrali Barcinonensi cantus magistri ». Opera omnia, nunc primum... edita cura... H. **ANGLES**. — Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1926. In-4.
I, In festo B. Georgii. LXVI-2- XCIV- 202 p., 20 pes.
(Publicaciones del departamento de musica, III.)
- GRAF** (G.). J.-Ch. **Rameau** in seiner Oper « Hippolyte und Aricie » Eine musikkritische Würdigung. — Wädenswil (Suisse), J. Villiger. In-8, 170 p.
- MULLER** (E. H.). **Ludwig von Ramult**. — Dresden, Zeit-Verlag. In-8. 89 p., fig., 3 m.
(Zur Zeitmusik, 3.)
- FERROUD** (P. O.). Autour de Florent **Schmitt**. — Paris, Durand. In-8, 124 p., fig., 10 fr.
(Bibliothèque musicale.)
- KÖLTZSCH** (H.). **Franz Schubert** in seinen Klavier-sonaten. — Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In-8, VIII-182 p., 6 m.
(Samml. musikwiss. Einzeldarstellungen, 7.)
- WIRTH-STOCKHAUSEN** (J.). **Julius Stockhausen**, der Sänger des deutschen Liedes... — Frankfurt a. M., Englert u. Schlosser. In-4, VII-537 p., pl., 14 m.
(Frankfurter Lebensbilder, 10.)
- STEIN** (R. H.). **Tschaikowskij**. — Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. In-8, XIX-508 p., 233 exemples, 14 m.
(Klassiker der Musik.)
- KOCH** (M.). R. **Wagners** geschichtliche völkische Sendung. — Langensalza, Beyer. In-8, 102 p., 2 m., 25.
- LIPPERT** (W.). R. **Wagners** Verbannung und Rückkehr, 1849-62, — Dresden, Aretz. In-8, 263 p., 21 fig., 14 m.
- WERNER** (H.). **Hugo Wolf** und der Wiener akademische Wagner-Verein. Mit Briefen. — Regensburg, Bosse. In-8, 156 p., pl., 2 m., 50.
(Deutsche Musikbücherei, 60.)
- HANSCH** (R.). Der Liedermeister C. F. **Zöllner** (1800-1860)... — Dresden, Limpert. In-8, 151 p., 7 fig., 4 m.

XI. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

Año (El) artístico argentino, 1926. Recopilador : M. **FREDERIC**. — Buenos-Aires, J. Roldan. In-8, 446 p., fig., 4 pesos.

Arts et métiers graphiques. — Paris, 3, rue Séguier. In-4.

Nº 1, 15 septembre 1927. 9 pl., 56 fig., 30 et 40 fr.
— Bimestriel. L'année, 150 et 210 fr.

Kunsthandel und Kunstbesitz. Offizielles Organ d. Interessenverbandes Gross-Berliner-Kunst-u. Antiquitätenhändler... Red. F. NEMITZ. — Berlin, 104, Potsdamerstr. In-4.

Jg. 1. H. I. April. 29 p., fig. Mensuel. L'année : 15 m. ; le n. : 1 m. 50.

Old master drawings. A quarterly magazine for students and collectors. Ed. by K. T. PARKER. — London, Batsford. In-8.

I. 1927. 60 p., 69 pl., 25 sh.

Tageschronik der Kunst (Les chroniques du jour). Leitung : R. Henkl. — Paris, 129, boulevard de Sébastopol. In-4.

Deutschland. Jg. 1. N. 1. Juni. 31 p., fig., le n. : 1 m. 50 ; l'année : 15 m. ou 100 fr.

Who's who in art ? — London, Art Trade Press. In-8.

I. 1927. 286 p., 10 sh. 6 d.

CHARLES DU BUS



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1927

CINQUIÈME PÉRIODE. — TOME SEIZIÈME.

TEXTE

JUILLET-AOUT — 779^e LIVRAISON

	Pages.
C. Enlart, de l'Institut. L'ÉGLISE DE WAST EN BOULONNAIS ET SON PORTAIL ARABE.	1
Serge Ernst UN PEINTRE INCONNU DU XVII ^e SIÈCLE: PIERRE MONTALLIER.	12
F. de Mély FLANDRE OU BASSE-PROVENCE ? WEYDEN OU GERARDIUS ? .	15
Raymond Rey LES CLOCHERS TOULOUSAINS	29
André-Charles Coppier. UN PORTRAIT DE REMBRANDT INÉDIT.	43
Clotilde Brière-Misme. TABLEAUX INÉDITS OU PEU CONNUS DE PIETER DE HOOCH (2 ^e article).	51
M.-E. Sainte-Beuve UNE PORTRAITISTE DU XVIII ^e SIÈCLE: CATHERINE LUSURIER.	80
Didier Rózsaffy. PAUL MERSE DE SZINYEI (1845-1919).	87
Louis Dimier TABLEAUX QUI PASSENT.	99
T. R. BIBLIOGRAPHIE : La Miniature anglaise du x ^e au xiii ^e siècle (Eric G. Millar).	104
Charles Du Bus. BIBLIOGRAPHIE DES BEAUX-ARTS ET DE LA CURIOSITÉ (Première partie, 1927).	105

SEPTEMBRE-OCTOBRE — 780^e LIVRAISON

Louis Bréhier PEINTURES ROMANES D'Auvergne.	121
Édouard Michel A PROPOS DE SIMON MARMION.	141
Charles Buttin. UN JOUET PRINCIER DU XVI ^e SIÈCLE.	155
Louis Dimier LA TENTURE DE LA GALERIE DE FONTAINEBLEAU A VIENNE.	166
Ragnar Josephson. QUELQUES DESSINS DE CLAUDE PERRAULT POUR LE LOUVRE.	171

Paul Marmottan . . .	LES PEINTRES FRANÇOIS ET JACQUES SABLET	193
Florence Ingersoll-Smouse	L'ŒUVRE PEINT DE PAUL VÉRONÈSE (1 ^{er} article).	211
T. R. ; Louis Réau ; L. R. ; J. M. V. ; Frits Lugt	BIBLIOGRAPHIE : La Miniature byzantine (Jean Ebersolt) ; — Velislavova Bible (Antonin Matějcek) ; — Raphaël (Henri Focillon) ; — Germain Pilon (Jean Babelon) ; — Histoire de la Peinture française du retour de Vouet à la mort de Lebrun (Louis Dimier) ; — Tarile Române văzute de artisti francezi (G. Oprescu) ; — The Goldsmiths of Italy, some account of their guilds, statutes and works (Sidney J. A. Churchill et Cyril G. E. Bunt) ; — Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig (Ed. Flechsig)	236

NOVEMBRE — 781^e LIVRAISON

G. Lacour-Gayet, de l'Institut	UN PRÉTENDU PORTRAIT DE TALLEYRAND PAR GREUZE . . .	241
Édouard N. Woroniecki.	LES TAPIS ET LES KILIMS POLONAIS	248
Clotilde Brière-Misme.	TABLEAUX INÉDITS OU PEU CONNUS DE PIETER DE HOOCH (3 ^e et dernier article).	258
Salomon Reinach, de l'Institut	COURRIER DE L'ART ANTIQUE.	287
T. R. ; Édouard Michel ; Louis Réau	BIBLIOGRAPHIE : Ancient Furniture (Gisela M. Richter) ; — Bruegel (Gustave van Zype) ; — L'Architecture religieuse du Brabant au XVII ^e siècle (J.-H. Plan- fenga)	303

DÉCEMBRE — 782^e LIVRAISON

Seymour de Ricci. . .	LE QUARANTE-ET-UNIÈME VERMEER	305
Claude Roger-Marx . .	GEORGES SEURAT.	311
Jean Alazard.	LE SALON D'AUTOMNE.	319
Henri Focillon.	MANET EN BLANC ET NOIR	337
Charles Dugas.	PEINTURES DÉLIENNES.	347
G. Lacour-Gayet, de l'Institut	Complément à l'article : UN PRÉTENDU PORTRAIT DE TALLEYRAND PAR GREUZE	358
René Schneider, Louis Réau, Seymour de Ricci.	BIBLIOGRAPHIE : Monuments de l'Athos. Les Peintures (Gabriel Millet) ; — Art et Artistes du Moyen Age (Émile Male) ; — La Sculpture française. Époque romane (Jules Roussel) ; — La peinture française au Musée du Prado (Marcel Nicolle) ; — Le style Empire. Architecture et décors d'intérieur (Paul Marmottan) ; — A. G. Perret et l'Architecture du Béton armé (Paul Jamot) ; — Claude Monet (François Fosca)	359
Charles Du Bus.	BIBLIOGRAPHIE DES BEAUX-ARTS ET DE LA CURIOSITÉ (Deuxième partie, 1927).	362

GRAVURES

JUILLET-AOUT — 779^e LIVRAISON

Pages.

Portail du prieuré du West; Jambage Sud du portail, prieuré du West; La Femme de l'Apocalypse, statue en pierre, provenant de l'abbaye de Saint-Maur-des-Fossés; La Femme de l'Apocalypse, statue en pierre provenant du prieuré du West (coll. Enlart, Musée de Boulogne-sur-Mer); La Femme de l'Apocalypse, statue adossée à une colonne provenant du prieuré du West (ibid.); Lion passant, bas-relief provenant du prieuré du West (Eglise de Houllefort); Lion passant, bas-relief provenant du prieuré du West (ibid.); Arc extérieur, côté Nord de la Porte dite Bab-El-Foutouh, Le Caire.	1 à 11
Les Œuvres de Miséricorde, par Pierre Montallier (Musée de l'Ermitage, Petrograd)	13
La Vierge couronnée, Ecole Flamande, xv ^e siècle (Anc. coll. Cernuschi); Vierge du Bréviaire Grimani; Adoration de l'Enfant, par Memling (Hôpital Saint-Jean, Bruges); Adoration des Mages, par Roger Van der Weyden (Pinacothèque de Munich); Adoration des Mages, par Memling (Hôpital Saint-Jean, Bruges); Portrait présumé de Memling (British Museum); Annonciation, par Louis Bréa (Eglise de Taggia); Saint Pantaléon, portrait présumé de Louis Bréa (ibid.); Crucifixion, par Louis Bréa (Eglise de Cimiez); Inscription du tableau de l'ancienne collection Cernuschi; Vierge entre deux saints, par Antonio de Calvis (Musée de Lisieux).	16 à 27
Abside et clocher de Saint-Sernin, xii ^e et xiii ^e siècles, à Toulouse; Clocher de l'ancienne cathédrale d'Uzès; Clocher de l'ancien couvent des Jacobins de Toulouse; Clocher de la cathédrale de Rieux, xiv ^e siècle; Clocher de la cathédrale de Lombez; Eglise de Beaumont-de-Lomagne, xiv ^e siècle; Clocher de la cathédrale de Saint-Lizier, xiv ^e siècle; Clocher de l'Eglise de Nègrepelisse, xv ^e siècle; Clocher de Montesquieu-Volvestre; Clocher-arcade de N.-D. du Taur, xvi ^e siècle, à Toulouse; Clocher de l'église de Montgiscard	31 à 41
Rembrandt dessinant, eau-forte; Portrait de Rembrandt par lui-même en costume d'atelier, dessin au lavis de sépia (Anc. coll. Heseltine).	45 à 49
<i>Portrait de Rembrandt</i> , par lui-même (coll. Alfred Boucher, Paris): héliotypie tirée hors texte	44
Œuvres de Pieter de Hooch: Vue de Delft après l'explosion (coll. Johnson, Philadelphie); La Buveuse (coll. du baron Edouard de Rothschild, Paris); La Collation (coll. Havemeyer, New-York); La Tonnelle (coll. du comte	

Strafford, Enfield, Angleterre); Cour d'auberge (coll. Andrew W. Mellon, New-York); Le Porc écorché (Musée de Berlin); Les petits Joueurs de golf (coll. de Mrs. Ronald Greville, Londres); Le Puits (coll. Pierpont-Morgan, New-York); Le Retour du verger (coll. de sir Alfred Mond, Londres); Les Bulles de savon; Le Jardinier (coll. du baron Edmond de Rothschild, Paris); Le Nourrisson (coll. privée, New-York); La Tartine (coll. Andrew W. Mellon, New-York); Devant la cheminée (coll. Frick, New-York) La Salle des bourgmestres à l'Hôtel de ville d'Amsterdam; Le Concert (Musée de Leipzig); Les Joueurs de quilles; Le Billet doux (Musée de Hambourg)	53 à	78
<i>La Blanchisseuse</i> , par Pieter de Hooch (coll. de M. le Baron Edmond de Rothschild, Paris): héliotypie tirée hors texte		61
Portrait de d'Alembert, 1770 (Musée Carnavalet); Portrait de Jean-Germain Drouais 1778 (Musée du Louvre); Portrait de Madame de Bure; Portrait de Charlotte de Bure, 1776.	81 à	85
La Promenade, 1873 (coll. Jules de Wolfner, Budapest), en tête de page; Portrait de Paul M. de Szinyei, par Guillaume Leibl, 1869 (Musée des Beaux-Arts, Budapest); La Balançoire, 1869 (ibid.); Portrait de la femme de l'artiste en robe violette, 1874 (ibid.); L'Alouette, 1882 (ibid.); Paysage d'automne, 1900 (ibid.); Le Thuya, 1912 (ibid.)	87 à	97
<i>Le Pique-nique de mai</i> , par Paul Szinyei-Merse, 1873 (Musée de Budapest): héliotypie tirée hors texte		94
Panneau décoratif attribué à Claude Audran (à M. Lambert, Cannes); Panneau décoratif attribué à Claude Audran (ibid.); Portrait de jeune fille, par Romney	100 à	103

SEPTEMBRE-OCTOBRE — 780^e LIVRAISON

Galerie du déambulatoire et fenestella de la chapelle Sud-Est dans la crypte de la cathédrale de Clermont; Prédication de Jésus, peinture décorant le déambulatoire de la crypte de la cathédrale de Clermont; Multiplication des pains (ibid.); Crypte de l'église de Saint-Cerneuf, à Billom (Puy-de-Dôme); Peinture décorant la crypte de l'église de Saint-Cerneuf, début du XIII ^e siècle: Les saints Austremonne et Clément et supplice de saint Pancrace, peinture décorant la tribune de l'église d'Ebrevil (Allier); Martyre de sainte Valérie (ibid.)	123 à	139
Œuvres de Simon Marmion: Saint Jérôme et un donateur (coll. Johnson, Philadelphie); Descente de Croix (coll. Philip Lehmann, New-York); Vierge de Douleur (Musée de Strasbourg); Christ de Pitié (ibid.) La Crucifixion, miniature décorant le Pontifical de Sens (Bibl. royale, Bruxelles); Miniature décorant le Livre des Sept Ages du Monde (ibid.); Pieta (Ashmolean Museum, Oxford)	143 à	153
<i>La Vierge et l'Enfant</i> , par Simon Marmion (appartient à M. F. Kleinberger, Paris): héliotypie tirée hors-texte		142
Le Jouet de joute, ensemble (Musée national, Munich); Le Jouet de joute, détail des pièces démontées (ibid.); Charles-Quint et Ferdinand s'exerçant à la joute d'après une planche du <i>Weisskunig</i> par Hans Burgkmair; La Petite armure de joute, vue de face (coll. Pauilhac, Paris); Détails du casque, du plastron et du chanfrein (ibid.); Intérieur du plastron reproduit dans la figure précédente (ibid.); Heaumes de joute allemands, fin XV ^e siècle, aquarelle par Albert Dürer (Musée du Louvre). 156 à		164
Danaë, tapisserie d'après Le Rosso et Le Primatice, atelier de Fontainebleau (Garde-Meuble de Vienne); François I ^{er} , patron des arts, tapisserie d'après Le Rosso, atelier de Fontainebleau (ibid.)	168 et	169

La Colonnade du Louvre, d'après une gravure (Blondel, <i>Architecture française</i>), en tête de page ; Elévation d'un escalier du Louvre, projet par Claude Perrault (National Museum, Stockholm) ; Plan du Louvre, projet par Claude Perrault (Blondel, <i>Architecture française</i>) ; Elévation d'un escalier du Louvre, projet par Claude Perrault (National Museum, Stockholm) ; Escalier des ambassadeurs à Versailles, gravure de L. Surugue ; Plan du Louvre, projet par Claude Perrault (National Museum, Stockholm) ; Plan pour le Louvre, par François d'Orbay ; Plan du Louvre au commencement du XVIII ^e siècle (Blondel, <i>Architecture française</i>) ; Façade occidentale de la cour du Louvre, projet attribuable à Claude Perrault (National Museum, Stockholm) ; Façade d'église, dessin attribuable à Claude Perrault (ibid.) ; Temple rond, projet par Claude Perrault (ibid.), en cul-de-lampe	171 à 192
Œuvres de François et Jacques Sablet : Portrait de Jean-François Sablet : Portrait de Jacques Sablet ; Portrait de l'ambassadeur Cacault (coll. Marmottan, Paris) ; Portrait de Pierre-René Cacault (Musée de Nantes) ; Portrait de Dobrée père (Musée Dobrée, Nantes) ; Portrait présumé de Jacques Sablet par lui-même, 1787 (coll. Marmottan, Paris) ; La Vénus en mantille, dessiné et gravé par Pierre Parboni ; Portrait de Lucien Bonaparte à Tivoli (Musée d'Ajaccio) ; Le Départ d'un officier pour l'armée, d'après une aquarelle (coll. Marmottan, Paris) ; Jacques Sablet dans son atelier, par lui-même (Musée des Beaux-Arts de Lausanne) ; L'Obélisque de la villa Borghèse ; Vue des jardins de la villa Borghèse, gravée par Piranèse	194 à 209
<i>Un membre du conseil des Cinq-Cents au tombeau de son père</i> , 1797, par Jacques Sablet (anc. collection G. Chabert, Paris) : héliotypie tirée hors texte	200
Jésus guérissant la belle-mère de Pierre, par Véronèse (Musée du Louvre) ; La Tentation de saint Antoine, par Véronèse (Musée de Caen) ; Jupiter foudroyant les crimes, par Véronèse (Musée du Louvre) ; Saint Marc couronnant les Vertus théologiques, par Véronèse (ibid.) ; Vierge et Enfant avec saint Joseph et sainte Ursule, par Véronèse (ibid.) ; Vierge et Enfant avec saint Pierre et une sainte, atelier de Véronèse (Musée civique, Vicence) ; Sainte Famille avec saints, par Véronèse (Musée de Bordeaux) ; Sainte Famille avec saint Jean, atelier de Véronèse (ibid.) ; Portrait de femme, par Véronèse (Musée de Douai) ; Portrait de femme, par Fr. Montemezzano (Musée du Louvre) ; Portrait de jeune fille et d'enfant de la famille Bevilacqua, par Véronèse (ibid.) ; Copie du portrait d'Elisabetta Querini du Titien, par Alessandro Varotari (ibid.)	215 à 233
<i>Saint Barnabé guérissant un malade</i> , par Paul Véronèse (Musée de Rouen) : héliotypie tirée hors texte	226

NOVEMBRE — 781^e LIVRAISON

Portrait de Bonaparte, par Greuze (Musée de Saint-Omer) ; Portrait de Talleyrand, par Prud'hon, gravé par J.-B. Chapuy ; Portrait de Talleyrand, gravure d'après Isabey	243 à 245
Kilim, par M. E. Trojanowski, exécuté par l'atelier de la <i>Société d'Industrie populaire</i> , en tête de page ; Kilim ancien (I ^{re} moitié du XIX ^e siècle) ; Kilim, par M. B. Treter, exécuté par l'atelier de la Société <i>Kilim</i> ; Kilim, par M ^{me} Sakowska Wanke, exécuté par l'atelier de la Société <i>Lad</i>	248 à 255
Œuvres de Pieter de Hooch : La Sortie du cabaret (coll. Samuel Borchardt, New-York) ; La Cour (Metropolitan Museum, New-York) ; Le Berceau (coll. O. Ascheroff, Brighton) ; Les Premiers pas (coll. Speck von	

Sternburg, Lutzchena); Le Perroquet (coll. de M ^{me} A. Schloss, Paris); La Tricoteuse (coll. du duc Buccleuch, Londres); L'Argent du marché; La Couseuse; Le Lever (coll. Michael Friedsam, New-York); La Liseuse (Musée de Stockholm); Le Jardin (coll. de sir Joseph Robinson, Londres); Portrait de famille; Le Perroquet (coll. H. London, Wassenaar); Le Menuet (Musée Wilstach, Philadelphie); La Partie de Musique (coll. J.-D. Levy, New-York); Chanson d'amour (coll. de sir Joseph Robinson, Londres); La Mauvaise compagnie (ibid.)	259 à	283
<i>Le parc</i> , par Pieter de Hooch (château de Windsor): héliotypie tirée hors texte.		270
Hermaphrodite endormi (Marbre du Musée National à Rome) Poseidon, mosaïque de Rome, en lettre; Tête en marbre de Zeus Olympien, découverte à Cyrène; Tête d'un dieu barbu, découverte à Djerash; Statuette en bronze de Poseidon (Musée de Haguenau); Tête de l'éphèbe de bronze de Pompei, probablement d'après Phidias; Statuette en bronze de Perséphone, découverte à Bavaï; Statuette en marbre d'Apollon, découverte à Cyrène; Tête en marbre découverte à Corinthe; Tête en marbre de déesse (coll. de Lord Lansdowne à Londres); Portrait en marbre de Démosthène (Musée Ashmoléen d'Oxford); Statuette en marbre de Socrate (British Museum); Statuette en bronze de Dionysos enfant (Musée de Saint-Louis); Statue en marbre, de béliar (Musée de Tolédo, Ohio)	287 à	301
<i>Tête de Zeus Olympien</i> , terre-cuite de Smyrne, lithographie tirée hors texte . .		290
<i>Tête en marbre de déesse, Statue en marbre d'hermaphrodite endormi</i> (collection Canessa): photogravure tirée hors texte		296

DÉCEMBRE — 782^e LIVRAISON

Œuvres de Vermeer de Delft: Tête de jeune femme (coll. particulière, Etat-Unis), Le Verre de vin (Musée de Brunswick)	307 à	309
<i>La Dentellière</i> , par Vermeer de Delft (appartient à sir Joseph Duveen): héliotypie tirée hors texte		307
Œuvres de Georges Seurat: La Baignade (Tate-Gallery, Londres); Le Pont de Courbevoie; Le Phare; Le Chenal à Gravelines; Le Nœud noir, dessin; Au Concert Européen, dessin	312 à	317
Panthère noire, par M. Mateo Hernandez; Composition par M. Charles Kvapil; La Musique de chambre, par Henri Ottmann; Collioure, par M. André Fraye; Jean, par M. Maurice Asselin; Les Bords du Bacchiglione, par M. Henry de Waroquier; Paysage, par M. Robert Lotiron; Paysage, fragment d'une décoration, par M. René Demeurisse; Le Hamac, par M. Picart Le Doux; Portrait du marquis de Polignac, par M. Boris Grigoriev; Mauresque, statuette en pierre, par M. Charles Bigonet; Torse de jeune fille, bois par M. Auguste Guenot	319 à	335
<i>Florence</i> , par M. Pierre Laprade (Salon d'Automne): héliotypie tirée hors texte.		327
Œuvres de Manet: Le Gamin, eau-forte; Fleur exotique, eau-forte; Jeanne, eau-forte; La Toilette, eau-forte; Le Ballon, lithographie; Berthe Morizot, lithographie.	339 à	345
Maison du quartier du stade, autel et peintures murales, état au moment de la trouvaille; Maison du quartier du stade, autel et peintures murales, état du septième enduit; Décoration d'un autel: Silvanus, offrande de l'encens et sacrifice du porc; Scène de sacrifice, peinture d'autel; Scène de Compitalia: le dépeçage du porc; Buste de Sol, fragment d'un disque en stuc; Les préparatifs du sacrifice, peinture d'autel; Deux lutteurs, peinture d'autel	345 à	357

L'Administrateur-Gérant: CH. PETIT.

BOIS-COLOMBES — IMPRIMERIE DES LETTRES ET DES ARTS.

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS & INDUSTRIELS MODERNES

NUMÉROS SPÉCIAUX DE "BEAUX-ARTS"

par Guillaume JANNEAU et Luc BENOIST

Introduction par Paul VITRY

- I. — Le Cadre de l'Exposition. Les Bâtiments.
- II. — La Décoration intérieure. Le Mobilier.
- III. — Les Arts de la Terre et du Métal.
- IV. — La Peinture murale. La Tapisserie. Les Tissus. La Mode. Le Théâtre.
- V. — Le Livre et l’Affiche. La Rue et les Jardins. Coup d’œil d’ensemble.

Chaque numéro comprend de nombreuses illustrations. Prix du numéro. 4 francs
La série de cinq numéros 16 francs

NUMÉROS SPÉCIAUX DE "BEAUX-ARTS"

Le Musée BONNAT à Bayonne

par MM. J. GUFFREY et A. PERSONNAZ

Une brochure in-4° carré de 20 pages de texte avec
45 illustrations. — PRIX : 3 francs.

Les Tapisseries d'ANGERS

par MM. le Chanoine URSEAU, Marcel AUBERT
et Léon DESHAIRS

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
22 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Églises Romanes d'AUVERGNE

par M. Jean VERRIER

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
31 illustrations. — PRIX : 4 francs.

MALMAISON

Le Palais et les Collections

par M. Jean BOURGUIGNON

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
22 illustrations et une notice en anglais de
4 pages de texte avec 3 illustrations.
PRIX : 4 francs.

Le Musée CARNAVALET

et ses Nouvelles Galeries

par M. Prosper DORBECH

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
30 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Le Musée CÉRAMIQUE de ROUEN

par M. Fernand GUEY et M^{lle} Marie-Juliette BALLOT

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
30 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Peintures Décoratives de CHASSÉRIAU

par MM. Jean GUFFREY et André LINZELER

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
20 illustrations. — PRIX : 4 francs.

Les Grandes Églises de CAEN

par M. Georges HUARD

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
26 illustrations. — PRIX : 4 francs.

L'Hôtel et le Musée de la MONNAIE

par M. Fernand MAZEROLLE

Une brochure in-4° carré de 18 pages de texte avec
39 illustrations et 1 planche hors texte.
PRIX : 4 francs.

L'Art Khmèr au Musée GUIMET

par M. René GROUSSET

Une brochure in-4° carré de 16 pages de texte avec
31 illustrations. — PRIX : 4 francs.

LE
BURLINGTON MAGAZINE
POUR CONNAISSEURS



Fondé en 1908

Le BURLINGTON MAGAZINE est indispensable à tous ceux qui s'intéressent à l'Art.

Il s'occupe de toutes les formes de l'art, ancien ou moderne.

Ses collaborateurs comptent parmi les meilleurs savants du monde entier.

Ses dimensions et la qualité de ses illustrations l'ont maintenu pendant un quart de siècle parmi les meilleures revues d'art.

Le champ de ses études est vaste et comprend :

Architecture, Armes, Bronzes, Tapis orientaux, Porcelaines de Chine, Broderies de tout genre, Gravures, Vitraux, Miniatures, Céramique, Peinture, Sculpture, Tapisseries, Mobilier, etc.

PUBLICATION ILLUSTRÉE PARAISSANT TOUS LES MOIS : 2^s 6^d

Abonnement Annuel (*avec index*)

Angleterre	32 ^s
Étranger :	35 ^s
États-Unis d'Amérique	\$ 9 franco

LE BURLINGTON MAGAZINE

PARIS : BRENTANO'S, 37, avenue de l'Opéra

LONDON : 17, Old Burlington street, W. 1

NEW-YORK : BRENTANO'S, 1, West 47 street

E. WEYHE, 494, Lexington avenue

Chicago, Washington : BRENTANO'S inc

Florence : B. SEEGER, 20, via Tornabuoni

Amsterdam : J. G. ROBBERS, Singel, 151

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

EN PRÉPARATION

LE
SIÈCLE DE LOUIS XIV

PAR

L'ESTAMPE, LA MÉDAILLE, LE MANUSCRIT
et LE LIVRE

à l'Exposition de la Bibliothèque Nationale

(Février-Avril 1927)

PAR

JEAN VALLERY-RADOT

Archiviste-Paléographe

Un vol. in-4° carré d'environ 120 pages de texte et 60 planches hors-texte
en phototypie.



SUPERBAGNÈRES. — Sports d'hiver.

Sports d'hiver aux Pyrénées

LUCHON-SUPERBAGNÈRES
FONT-ROMEUE (Station climatique)

Stations renommées à 1800 m. d'altitude

Patinage, ski, bobsleigh, hockey, curlings,
skijoring, luge, traîneau, etc...
Fêtes diverses pendant la saison.

Train rapide de nuit avec wagons-lits et couchettes.
Voit. directes 1^{re} et 2^e cl. au dép. de Paris-Quai d'Orsay

CHEMINS DE FER DE L'EST

D'entente avec les chemins de fer du Nord et d'Alsace et de Lorraine, le service Londres-Bâle via Tilbury-Dunkerque-Charleville-Longuyon, inauguré le 15 mai dernier, sera, à dater du 3 novembre prochain, modifié et accéléré.

En quittant Londres à 22 h. 30, Dunkerque à 6 h. 50, Lille à 8 h., Charleville à 10 h. 42, Longwy à 11 h. 15, Longuyon à 11 h. 56, on parviendra à Strasbourg à 15 h. 12 et à Bâle à 17 h. 10, d'où il sera possible de continuer, avec un court battement, vers Lucerne et vers Zurich, Coire, l'Arnberg, l'Autriche et la Hongrie.

Inversement, en partant de Bâle à 13 h. 20, de Strasbourg à 15 h. 15, on atteindra Longuyon à 18 h. 34, Longwy à 20 h. 23, Charleville à 19 h. 43, Lille à 22 h. 25, Dunkerque à 23 h. 34 et Londres à 8 h. 09.

Les relations assurées entre Dunkerque et Nancy, ainsi qu'entre Longwy et Nancy par l'express arrivant actuellement à Nancy à 15 h., bénéficieront de la même accélération :

Dunkerque (Ville), départ 6 h. 50, Nancy, arrivée 14 h. 14 ; Longwy, départ 12 heures, Nancy, arrivée 14 h. 14.

D'autres part, les trains 29 et 34, partant de Paris à 8 h. 30 et y arrivant à 22 h. 50 comporteront un wagon-restaurant sur tout le parcours de Paris à Thionville et vice-versa.

Paris, départ 8 h. 30, arrivée à Charleville à 11 h. 39, Sedan à 12 h. 04, Carignan à 12 h. 30, Montmédy à 12 h. 56, Longuyon à 13 h. 17, Longwy à 13 h. 42.

Longwy, départ 17 h. 22, Longuyon, 17 h. 50, Montmédy, 18 h. 10, Carignan, 18 h. 35, Sedan, 18 h. 58, Charleville, 19 h. 25, Paris, arrivée 22 h. 50.

Visitez la Corse Ile de Beauté

Les Services Automobiles P.-L.-M. d'excursion en Corse seront rétablis dès le 1^{er} janvier 1927.

Des voitures partiront d'Ajaccio tous les jours pour effectuer le circuit des Calanches de Piana et du Golfe de Porto. D'autres quitteront Ajaccio les dimanche et mercredi pour faire, en deux jours, le circuit de Bonifacio et de Bavella.

Au départ de Bastia, le circuit du Cap Corse aura les dimanche, lundi, mercredi et jeudi. Au printemps prochain, ce circuit sera effectué chaque jour et d'autres services seront mis en circulation entre Ajaccio et Ile Rousse, Bastia et Ile Rousse, Ajaccio et Corte, par Piana ; Ajaccio et Corte, par Bonifacio.

De même, fonctionneront les circuits de la forêt de Valdionello et du défilé de l'Inzecca, au départ de Corte ; le circuit de la Castagniccia au départ de Bastia.

Les principales gares P.-L.-M. délivrent des billets directs avec enregistrement direct des bagages pour les ports d'Ajaccio, Bastia, Calvi et Ile Rousse, les gares de Corte, Ghisonaccia et Vizzavona.

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT ET SOUTHERN RAILWAY

POUR SE RENDRE EN ANGLETERRE

AVEC LE MAXIMUM
DE CONFORT

AVEC LE MINIMUM
DE DÉPENSE

PRENDRE LA LIGNE

PARIS-SAINT-LAZARE à LONDRES
par Dieppe-Newhaven

SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

tous les jours (Dimanches et Fêtes compris)
et toute l'année

GRANDS ET PUISSANTS PAQUEBOTS A TURBINES

munis de postes de T.S.F.

ouverts à la correspondance privée

Transbordement direct entre les trains et
les paquebots à Dieppe et à Newhaven

Les voyageurs de 1^{re} et de 2^e classe, porteurs de billets d'aller et retour de PARIS et ROUEN à LONDRES, via DIEPPE-NEWHAVEN ont la faculté d'effectuer leur voyage de retour via SOUTHAMPTON-LE-HAVRE, sans supplément de prix. Cette facilité s'étend aux voyageurs des mêmes classes de la ligne LE HAVRE-SOUTHAMPTON, qui désireraient revenir par NEWHAVEN-DIEPPE.

INTERPRÈTES

Des interprètes en uniforme sont à la disposition du public à l'arrivée et au départ des trains-paquebots, dans les gares de PARIS-SAINT-LAZARE et de LONDRES-VICTORIA.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28 East 85 th Street, NEW-YORK
(États-Unis d'Amérique)

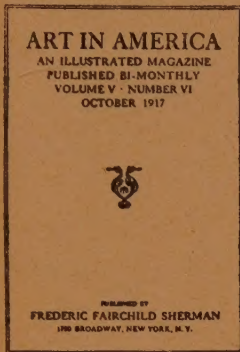
ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



Peintures Vénitiennes en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photographie, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Elliot Clark.	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfeld.	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin.	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman.	25 »

Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques.
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques.
Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotype, 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, Place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS de

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le 1^{er} Millier Antiseptique, 31, Pharsais, 12, B⁴ Bonne-Nouvelle, Paris,

La Beauté du Teint

La Souplesse de la Peau

:: sont obtenues ::

par l'emploi de la

CRÈME DE LAININE VIGIER

PHARMACIE VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

DEMOTTE

OBJETS D'ART
EDITIONS D'ART

PARIS
27 RUE DE BERRI

NEW YORK
25 EAST 78TH STREET